VAN HAM

EVENING SALE
5. JUNI 2023

AUKTIONEN FRÜHJAHR 2023

Classic Week
Decorative Art
Fine Art
Watches
Fine Jewels
Auktionen: 15.–17. Mai 2023
Vorbesichtigung:
11. – 14. Mai 2023

Modern Week
Modern
Post War
Contemporary
Auktionen:
5. Juni 2023
Evening Sale
6. Juni 2023
Day Sale
Vorbesichtigung:
1. – 4. Juni 2023

AUKTIONEN HERBST 2023

Classic Week
Decorative Art
Fine Art
Watches
Fine Jewels
Auktionen: 14.–16. Nov. 2023
Vorbesichtigung:
10. – 13. Nov. 2023

Modern Week
Modern
Post War
Contemporary
Auktionen: 29./30. Nov. 2023
Vorbesichtigung:
24. – 27. Nov. 2023

VORSCHAU AUF DIE WÖCHENTLICHEN ONLINE ONLY-AUKTIONEN

Prints & Multiples
3. – 11. Mai 2023

Kurt Kühn.
An Unknown Impressionist
10. – 22. Mai 2023

Jewels Quarterly
10. – 22. Mai 2023

Art after 45
17. – 25. Mai 2023

Discoveries
14. – 22. Juni 2023

Photography
21. – 29. Juni 2023

A Magnificent Private Collection –
150 Exceptional Works
30. Aug. – 7. Sept. 2023

Einlieferungen von Sammlungen, Nachlässen und Einzelstücken sind bis zwei Monate vor den Auktionen möglich.

Unsere Experten informieren Sie gerne über die aktuelle Marktsituation und geben Ihnen kostenlose Einschätzungen für Ihre Kunstwerke. Wir freuen uns auf Ihren Anruf, Ihre E-Mail bzw. Ihre Post.

Abbildung Titel:
Los 54 | Pablo Picasso

Abbildung Rückseite:
Los 12 | Otto Mueller

EVENING SALE

AUKTION/AUCTION:
5. JUNI 2023

VORBESICHTIGUNG/PREVIEW:
1.–4. JUNI 2023

500. AUKTION
5./6. JUNI 2023

EXPERTEN
SPECIALISTS

ROBERT VAN DEN VALENTYN
Tel. +49 (221) 925862-300
r.valentyn@van-ham.com

LOUISA SEEBODE
Tel. +49 (221) 925862-302
l.seebode@van-ham.com

MARION SCHARMANN
Tel. +49 (221) 925862-303
m.scharmann@van-ham.com

JOHANN HERKENHÖNER
Tel. +49 (221) 925862-304
j.herkenhoener@van-ham.com

HILKE HENDRIKSEN
Tel. +49 (221) 925862-305
h.hendriksen@van-ham.com

ANDREA ZECH
Tel. +49 (221) 925862-306
a.zech@van-ham.com

HELLEI SCHADKAMI
Tel. +49 (221) 925862-307
h.schadkami@van-ham.com

SOPHIE BALLERMANN
Tel. +49 (221) 925862-309
s.ballermann@van-ham.com

SUSANNE SCHREINEMACHER
Tel. +49 (221) 925862-310
s.schreinemacher@van-ham.com

MARTINA JANKE
Tel. +49 (221) 925862-329
m.janke@van-ham.com

SOPHIA DENK
Volontariat
Tel. +49 (221) 925862-329
moderne@van-ham.com

AUKTIONATOREN
Markus Eisenbeis, öffentl. best.
und vereidigter Kunstversteigerer

Robert van den Valentyn,
Kunstversteigerer

Dana Röttger,
Kunstversteigerin

Marion Scharmann,
Kunstversteigerin

SERVICE
SERVICE

LIVE ONLINE BIETEN
LIVE ONLINE BIDDING
Hannah von Sigriz
Tel. +49 (221) 925862-104
online@van-ham.com

SCHRIFTLICHE GEBOTE
ABSENTEE BIDS
Anja Bongartz
Tel. +49 (221) 925862-150
gebote@van-ham.com

TELEFONISCHE GEBOTE
TELEPHONE BIDS
Sylvia Hentges
Tel. +49 (221) 925862-121
gebote@van-ham.com

VERSAND
SHIPPING
Diana Breit
Tel. +49 (221) 925862-802
versand@van-ham.com

ABHOLUNG
PICK-UP
Tobias May
Tel. +49 (221) 925862-800
logistik@van-ham.com

BUCHHALTUNG
ACCOUNTING
Birgit Uttendörfer
Tel. +49 (221) 925862-120
buchhaltung@van-ham.com

KATALOGBESTELLUNGEN
CATALOGUE ORDER
Hannah von Sigriz
Tel. +49 (221) 925862-104
katalog@van-ham.com

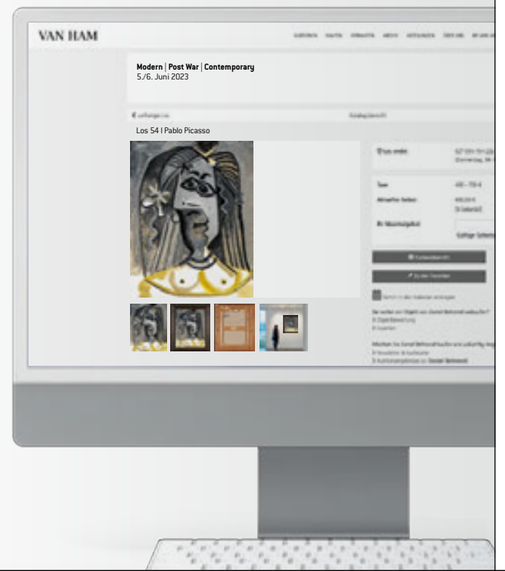
ERLÄUTERUNGEN ZUM KATALOG
EINLIEFERERVERZEICHNIS
GESCHÄFTSBEDINGUNGEN
IMPRESSUM
EXPLANATIONS TO THE CATALOGUE
LIST OF CONSIGNORS
CONDITIONS OF SALE
LEGAL NOTICE
Am Ende des Kataloges
At the end of the catalogue

AUKTION IM INTERNET
AUCTION ONLINE

REGISTRIERUNG UND ANMELDUNG FÜR DAS LIVE ONLINE BIETEN
REGISTRATION FOR LIVE ONLINE BIDDING

AUKTION NUR LIVE VERFOLGEN
FOLLOW LIVE SALE ONLY

ONLINE KATALOG MIT ZAHLREICHEN ZUSATZABBILDUNGEN
ONLINE-CATALOGUE WITH HIGH RESOLUTION IMAGES



TERMINE
DATES

AUKTION
SALE

MONTAG,
5. Juni 2023
Evening Sale
ab 18:00 Uhr
Highlights Nr. 1 – 54

DIENSTAG,
6. Juni 2023
Day Sale
ab 10:30 Uhr
Modern Nr. 100 – 186
Contemporary Nr. 200 – 262

ab 14:00 Uhr
Contemporary Nr. 263 – 321
Post War Nr. 350 – 577

Wir empfehlen, sich vorab für die Live-Auktionen anzumelden. Einfach QR-Code scannen oder per E-Mail an e.kaiser@van-ham.com

VORBESICHTIGUNG
PREVIEW

Modern Week
1. – 4. Juni 2023
Donnerstag 14:00 – 18:00 Uhr
Freitag 10:00 – 18:00 Uhr
Samstag 10:00 – 16:00 Uhr
Sonntag 11:00 – 16:00 Uhr

ADRESSE
ADDRESS
VAN HAM Kunstauktionen
Hitzelerstraße 2
50968 Köln
Tel.: +49 (221) 925862-0
Fax: +49 (221) 925862-199
info@van-ham.com
www.van-ham.com

GESCHÄFTSZEITEN NACH DER AUKTION
BUSINESS HOURS AFTER THE SALE
Montag bis Freitag 10 bis 17 Uhr
Samstag 10 bis 13 Uhr

Impressum
Legal notice
Van Ham Kunstauktionen GmbH & Co. KG, Köln
Digitale Photographie: Saša Fuis
Digitale Bildbearbeitung: purpur GmbH, Köln
Experten-/Szenenfotos (Serie): © Nadine Preiß, Köln
Layout und Satz: Ben Wozniak, Köln
Druck: Köllen Druck & Verlag GmbH, Bonn

Fotos:
© Britta Zöllner (S. 16)
© Tiemen van der Reijken (S. 22)
© Hugo Erfurth, Berlin, Privatarchiv (S. 42)
© Kunstpalast – Horst Kolberg, Neuss – ARTOTHEK (S. 44)
© Jörg Müller (S. 47)
© bpk/Kupferstichkabinett, SMB /Volker-H. Schneider (S. 47)
© Buchheim Museum der Phantasie, Bernried am Starnberger See (S. 47)
© Vida Burkhard / Courtesy Fotostiftung Schweiz (S. 49)
© Estate Balthasar Burkhard (S. 51)
© Lempertz/Saša Fuis Photographie, Köln
© bpk | Bayerische Staatsgemälde-sammlungen (S. 63)
© bpk | Staatliche Kunstsammlungen Dresden | Jürgen Karpinski (S. 83)
© Service Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris (S. 83)
© INTERFOTO (S. 96)
© A. Mozelle (S. 111)
© bpk | Sprengel Museum Hannover Michael Herling | Aline Gwose (S. 149)
© Franz Gertsch AG (S. 51, 149)
© Robert Mapplethorpe Foundation (S. 158/159)
© David Douglas Duncan (S. 164/165, 171)

© Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen
© Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2023
© VG Bild-Kunst, Bonn 2023: Jan Schoonhoven, Erich Heckel, Jean Dubuffet, Pablo Picasso

VAN HAM recherchiert alle Inhalte dieses Katalogs mit größter Sorgfalt und ist bemüht, alle Urheberrechte und Copyrights vollständig und korrekt anzugeben. Eine Gewähr kann nicht übernommen werden.

EXPERTEN
SPECIALISTS

v. l. n. r.
Hellei Schadkami
Robert van den Valentyn
Andrea Zech
Louisa Seebode
Johann Herkenhöner
Hilke Hendriksen
Sophie Ballermann
Marion Scharmann

Die 500. Auktion? Ein fantastisches Jubiläum! Wir müssen unseren Kunden unbedingt etwas Besonderes bieten! So begannen letzten Herbst unsere ersten Besprechungen zu diesem Katalog. Der Wunsch, aber auch die Verpflichtung Ihnen die besten und interessantesten Werke der Saison zu bieten, hat uns motiviert und beflügelt! Und nicht nur uns, sondern auch zahlreiche Sammler, die ihre Werke speziell für diese Auktion zur Verfügung stellen. Einmalig in Deutschland ist sicherlich das wundervolle Bild Jacquelines, welches Pablo Picasso nur zwei Jahre vor seinem Tod malte. Eine exzeptionelle Auswahl an Expressionisten mit musealen Werken von Otto Mueller, Hermann Max Pechstein und Erich Heckel wird ergänzt um internationale Positionen aus Frankreich, Großbritannien und den USA. Genießen Sie die wundervollen Werke im Katalog, oder noch besser kommen Sie zu unserer Vorbesichtigung und lassen Sie sich von der Kunst faszinieren!

Robert van den Valentyn

1

SIGMAR POLKE

1941 OELS/NIEDERSCHLESIEN
2010 KÖLN

- Typische Polke-Szenerie, die durch großes handwerkliches Können und hintergründigen Humor überzeugt
- Sigmar Polke ist einer der gefragtesten Künstler der deutschen Nachkriegskunst
- Gewinner des „Goldenen Löwen“ auf der Biennale di Venezia von 1986 und mehrfacher Teilnehmer der documenta in Kassel

Ohne Titel. 1979. Acryl und Sprühfarbe auf Papier. 70 x 100 cm. Signiert und datiert unten rechts: S. Polke 79. Rahmen. Im Rahmen beschrieben.

Provenienz:
- Galerie Klein, Bonn
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Sigmar Polke gehört zu den bedeutendsten und international bekanntesten deutschen Künstlern der Nachkriegszeit. Sein umfangreiches Werk umfasst ein weites Spektrum künstlerischer Medien und experimenteller Maltechniken. Bekannt wird er als Mitbegründer des “Kapitalistischen Realismus” zu Anfang der 1960er Jahre, einer Kunstrichtung, die wie die Pop Art alltägliche Themen aufgreift, diese aber ironisch hinterfragt und in humorvoller Distanz eine kritische Haltung dazu einnimmt. Die Ersten, für Polkes Werk so markanten, Rasterbilder entstehen. Schon Mitte der 1960er Jahre und verstärkt ab den 1970er Jahren verwendet Polke Dekorationsstoffe als Bildträger, die so zum Bildmotiv avancieren und beginnt in ersten Schüttbildern den gelenkten Zufall in seinen Arbeitsprozess zu integrieren, ein offenes und dynamisches Wechselspiel. Großes handwerkliches Können sowie die Freude am Experimentieren münden in geradezu alchemistische Verfahren: Seit Beginn der 1980er Jahre setzt der Künstler verstärkt verschiedenste Farbstoffe, Mineralien und Chemikalien zur Bildfindung ein, die sich teilweise noch nach Fertigstellung des Arbeitsprozesses je nach Luftfeuchtigkeit und Temperatur verändern. Die Ausgestaltung des Deutschen Pavillons auf der Biennale di Venezia 1986, für die er den „Golden Löwen“ erhält, bildet einen Höhepunkt dieser Werkphase.

Polke ist während seiner ganzen Schaffenszeit ein aufmerksamer, gesellschaftskritischer Beobachter seiner Zeit. Er kommentiert in oft subversiver Weise mit nicht immer zu entschlüsselnden Bilderrätseln die Wirklichkeit und entnimmt die Motive seiner Arbeiten der Waren- und Medienwelt, aber auch der Kunstgeschichte.
In den Papierarbeiten, die einen breiten Raum in Polkes Werk einnehmen, ist dies zu beobachten. So tauchen in der vorliegenden Arbeit von 1979 auf einem farbigen, gestisch-abstrakt gehaltenen Bildgrund ohne räumliche Tiefe verschiedene figurative Elemente auf, bei deren Aufbringen auf den Bildträger Sprühfarbe und Schablonen zum Einsatz kommen. Die Figuren scheinen der Historie sowie der Medienwelt entnommen zu sein. Die im Hintergrund vor angedeuteten Bergzügen galoppierenden Pferde, die je einen Mann und eine Frau tragen und zu flüchten scheinen, lassen an eine Westernszene denken. Der Eindruck wird durch die mehr im Vordergrund zu sehende Schlange weiter verstärkt. Polke gesellt diesem Rahmengeschehen zwei weitere Figuren im Vordergrund zu, die die Aufmerksamkeit des Betrachters fesseln. Sehen wir den edlen Robin Hood, der einen elchartigen Kentauren mit dem Lasso einfangen möchte? Das kecke Hütchen weckt Assoziationen an den englischen Helden. Die Mischwesen aus Pferd und Mann sind in der griechischen Mythologie als wüste und trinkfreudige Frauenräuber bekannt, denen der antike Held Einhalt gebieten muss. Polke verbindet hier Motive aus unterschiedlichen Themenkreisen. Sein Robin Hood spiegelt über die Körperhaltung, wie ernst er seinen Auftrag nimmt. Konterkariert wird dies durch die wenig bedrohliche Haltung des Kentauren sowie dessen Gesichtsausdruck, die an ein Häschen erinnern und den Betrachter schmunzeln lassen. Der Kentaur erwartet geradezu seine Gefangennahme - eine typische Polke-Szenerie, die durch großes handwerkliches Können und hintergründigen Humor überzeugt.

€ 70.000 – 100.000
$ 74.900 – 107.000

2

PIERO DORAZIO

1927 ROM
2005 PERUGIA

„Acquapazza II“. 1990. Öl auf Leinwand. 130 x 160 cm. Signiert und datiert verso oben links: PIERO DORAZIO 1990. Daneben betitelt: „ACQUAPAZZA“ II. Auf dem Keilrahmen mit dem Stempel des Studio Piero Dorazio versehen. Rahmen.

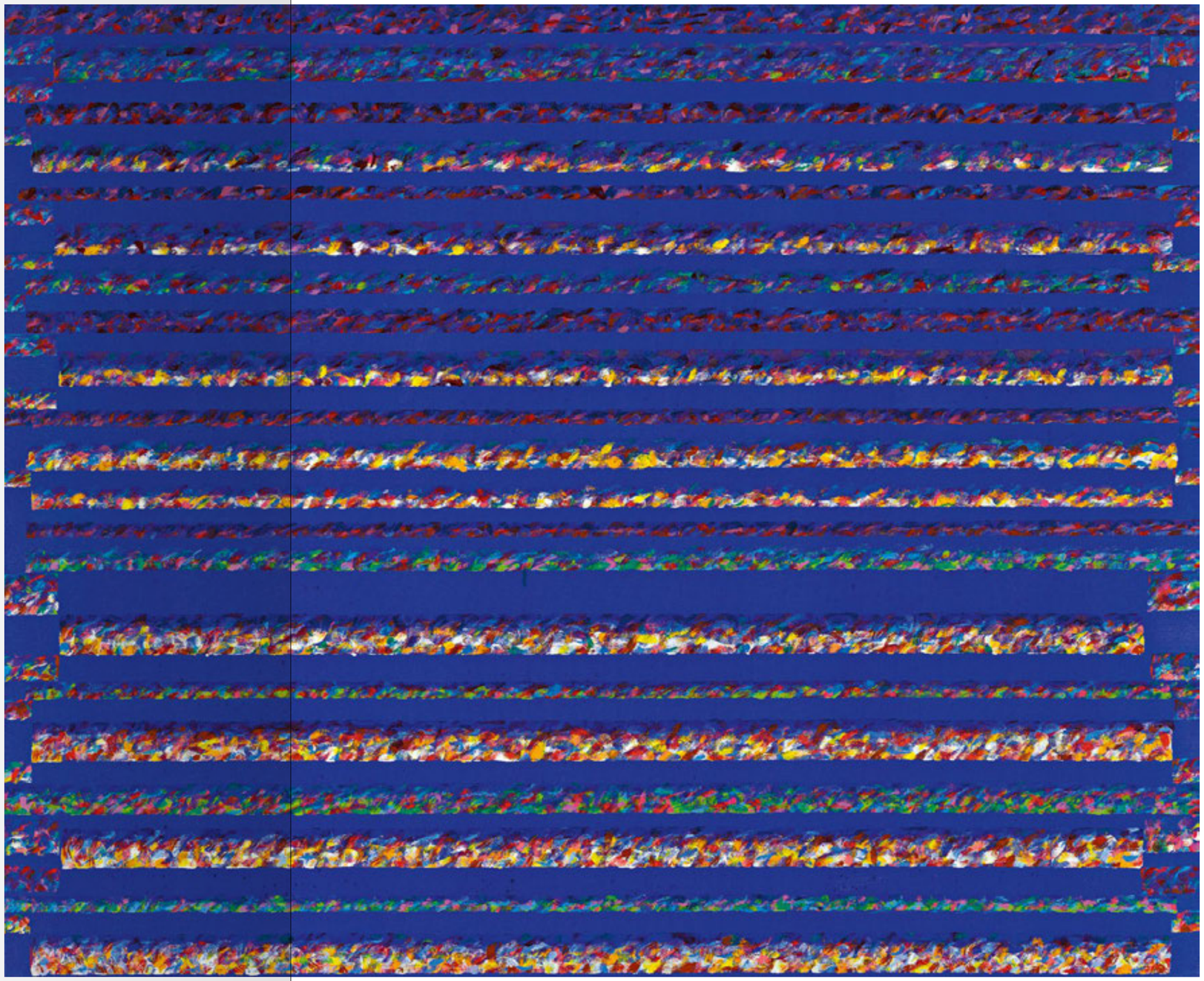
Zu diesem Werk liegt eine Expertise des archivio piero dorazio, Mailand, vor.

Provenienz:
- Galleria editalia, Rom (Aufkleber)
- Privatsammlung Süddeutschland

- **Einer der führenden italienischen Künstler der Arte Concreta und Wegbereiter der Abstraktion im Italien der Nachkriegszeit**
- **Die formale Strenge der Streifen und das lebendige Vibrieren der Farbe bilden ein faszinierendes Spannungsfeld**
- **Aus den späten Schaffensjahren des Künstlers**

Piero Dorazio zählt zu den wichtigsten italienischen Künstlern der Nachkriegszeit und gibt der Malerei seines Heimatlandes entscheidende Impulse auf dem Weg zur Abstraktion. Zunächst als Architekt ausgebildet, wendet er sich schnell der Malerei zu, die zu Beginn noch dem Figurativen verhaftet ist. Doch schon bald löst sich Dorazio vom Gegenstand und findet zu einer immer abstrakter werdenden Formensprache. Mehrere Auslandsaufenthalte bringen ihn mit den führenden Künstlern der Zeit in Paris und den USA in Kontakt. So lernt er während eines einjährigen Aufenthalts in den Vereinigten Staaten Vertreter des Abstrakten Expressionismus, wie Mark Rothko, Robert Motherwell oder Barnett Newmann kennen. In der Folge entwickelt Dorazio Ende der 1950er Jahre eine Malerei, die auf eine Bildkomposition im klassischen Sinne verzichtet und mit der Auflösung von Form und Konstruktion experimentiert. Farbe und Licht werden zu Hauptakteuren seiner Malerei und auf Ihre Gesetzmäßigkeiten hin untersucht. Es entstehen komplex aufgebaute Farbflächen, die sich im Laufe der Zeit wieder mehr auflösen und zu buntfarbigen Streifen-, Raster-, Wellen- oder Sichelstrukturen führen. Im ausdrucksstarken „Acquapazza II“ aus dem Jahr 1990 schließt sich die Bildfläche zu einem monochromen, blauen Untergrund, den horizontal angelegte Streifen durchziehen. Kleine kurze Pinselstriche in verschiedenen Farben bauen die horizontalen Streifen auf und flirren an manchen Stellen geradezu, wie Sonnenreflexe auf einer Wasseroberfläche. Sie kontrastieren mit der Strenge der Komposition, die die Expressivität der Farbe so im Zaume hält. Dies unterscheidet ihn vom amerikanischen Abstrakten Expressionismus, dem die Wirkung der Bilder wichtig ist, Dorazio stellt die bildnerischen Mittel ins Zentrum seiner Untersuchungen. Mit „Acquapazza II“, einer exzellenten Arbeit aus dem späteren Werk des italienischen Malers, gelingt dies sehr eindrucksvoll.

€ 60.000 – 80.000
$ 64.200 – 85.600



3

SHEILA HICKS

1934 HASTINGS, NE/USA

- In ihrem Werk verknüpft Hicks grandios modernistisches Gedankengut mit traditionellem Handwerk
- Ihre Werke wurden weltweit ausgestellt, u.a. auf der 57. Biennale di Venezia, im MAK in Wien, im Kunstmuseum St. Gallen, im Centre Pompidou in Paris, im Nasher Sculpture Center in Dallas
- Erstmals wird ein Werk dieses Formats auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten

Soft Stone Fiber Sculpture Orange. 2015.
Baumwolle, Wolle. Ca. 95 x 95 x 30 cm.

Provenienz:
- Galleria Massimo Minini, Brescia
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

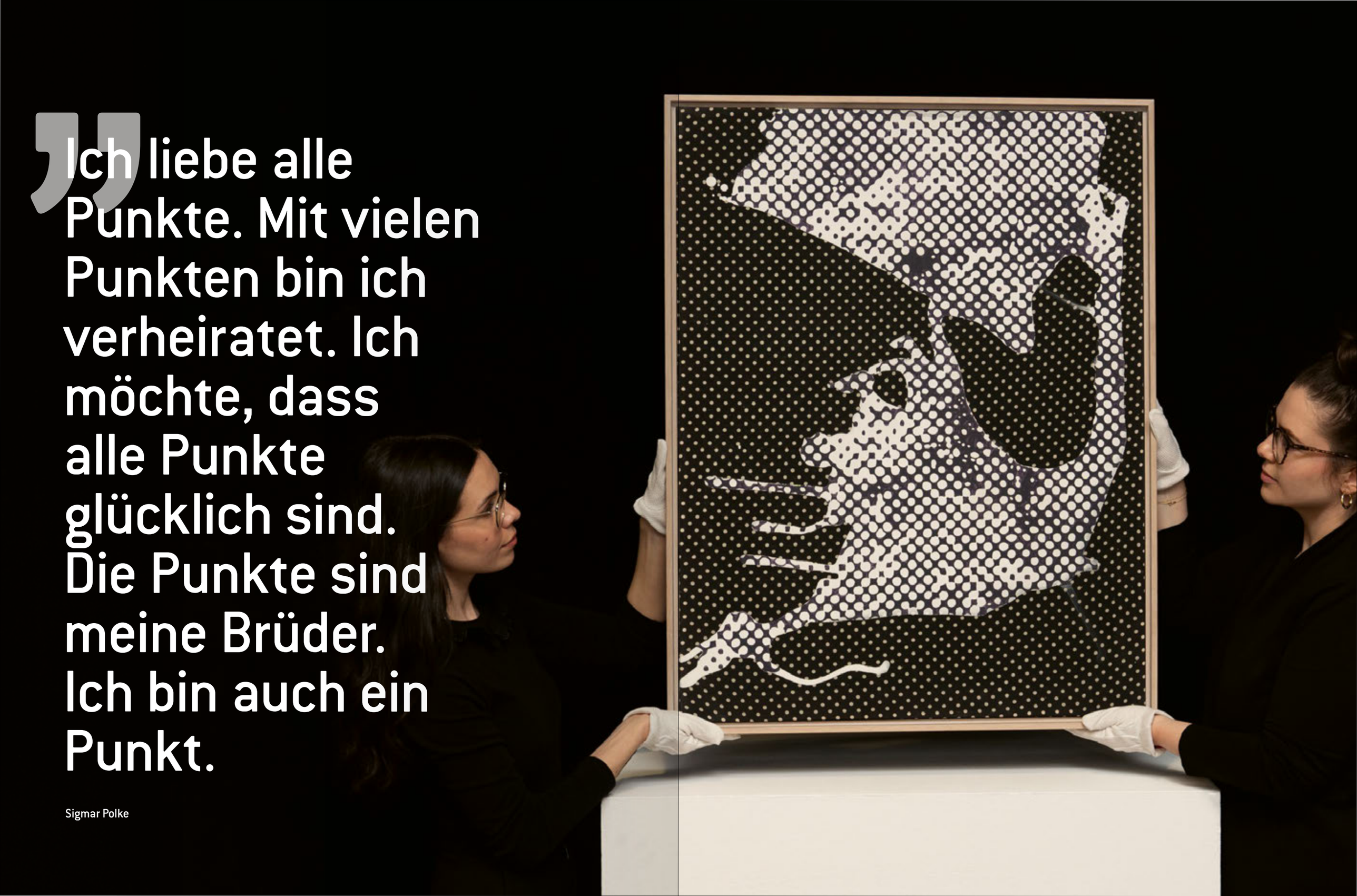
Ausstellungen:
- Art Basel 2016

Bereits seit den späten 1950er Jahren bildet die Auseinandersetzung mit Textilien den Kern der künstlerischen Arbeit der in Paris lebenden Amerikanerin Sheila Hicks. Hicks, die zunächst Malerei bei Josef Albers studierte, bekommt durch ein Fullbright-Stipendium die Gelegenheit zu einem mehrjährigen Studienaufenthalt in Lateinamerika, wo sie erstmals in Kontakt mit präkolumbianischen Textilien kommt.
Mittlerweile gilt Sheila Hicks als führende Künstlerin im Bereich Textilkunst. Hicks prägt den Begriff der „Soft Sculpture" – Textile Skulpturen, die die Grenzen zwischen Kunst, Handwerk und Design sprengen. Ihre Skulpturen bilden dabei eine ungewöhnliche Kombination aus Skulptur und Textur, häufig mit Verweisen auf traditionelle Webtechniken. So auch bei der zum Aufruf kommenden „Soft Stone Fiber Sculpture Orange" aus dem Jahr 2015. Rote, weiße und gelbe Fäden spannen sich netzartig über teils gefärbte, teils naturbelassene Wolle und formen so eine farbintensive, organische Struktur, deren Textur charakteristisch für die Arbeiten von Sheila Hicks ist.

€ 50.000 – 70.000
$ 53.500 – 74.900

„Ich liebe alle Punkte. Mit vielen Punkten bin ich verheiratet. Ich möchte, dass alle Punkte glücklich sind. Die Punkte sind meine Brüder. Ich bin auch ein Punkt.

Sigmar Polke



4

SIGMAR POLKE

1941 OELS/NIEDERSCHLESIEN
2010 KÖLN

- **Aus der bekannten Werkreihe der „Stoffbilder“**
- **Bedeutende Elemente in Polkes Schaffen hier in betörender Kombination verdichtet: Schüttung, Raster und die Liebe zum Stoff**
- **Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten**

Polke im Atelier um 1992

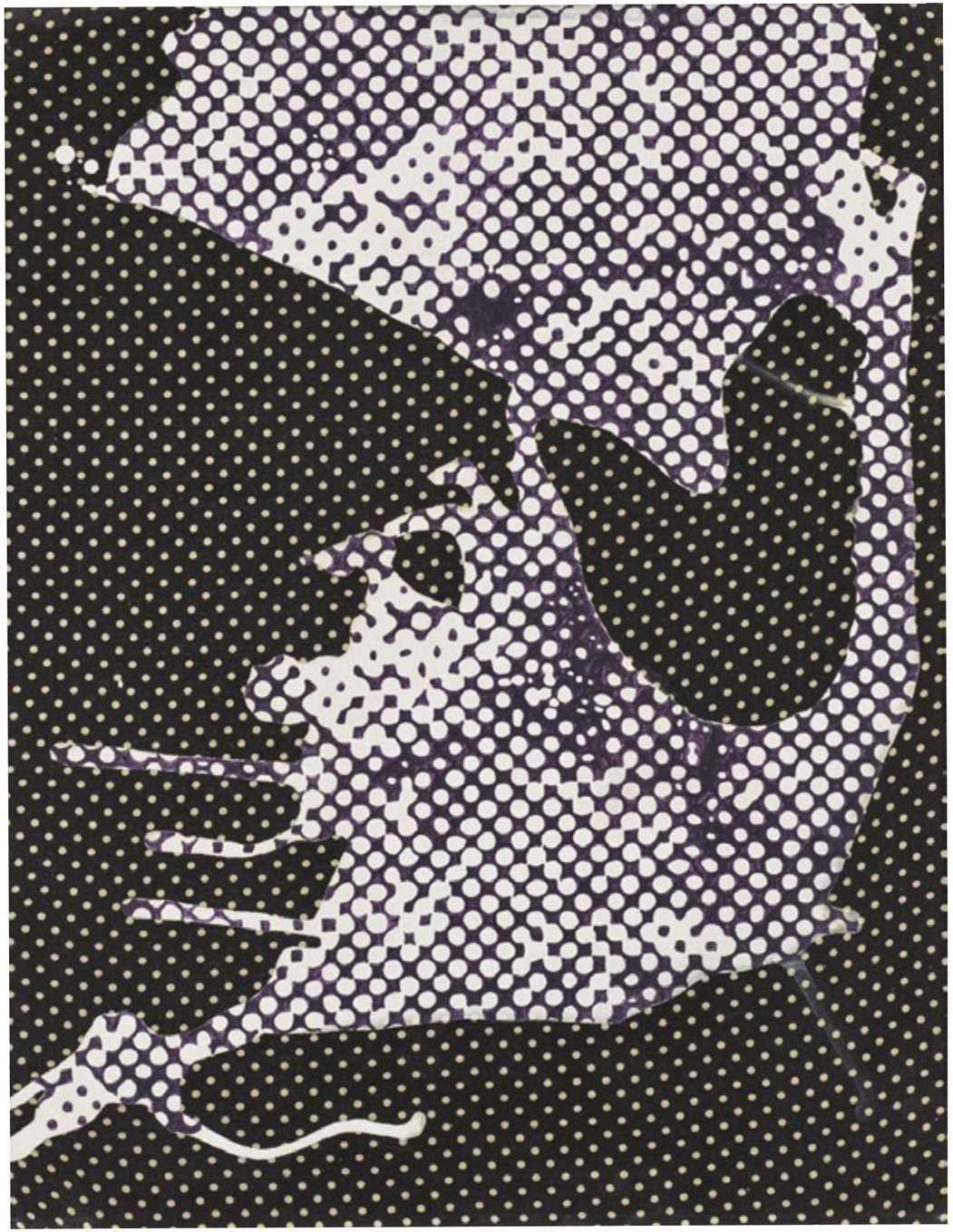
Ohne Titel. 1993. Dispersion und Acryl auf bedrucktem Stoff. 90 x 70 cm. Signiert und datiert verso mittig: S. Polke 93. Verso oben auf dem Stoff sowie auf dem Keilrahmen Stempel des Künstlers: Sigmar Polke. Rahmen.

Wir danken Herrn Michael Trier, Köln, für die freundliche, wissenschaftliche Beratung.

Provenienz:
- Artax Kunsthandel, Düsseldorf
- Privatsammlung Deutschland

Polkes Rasterbilder bilden einen der Grundpfeiler seiner außergewöhnlich vielfältigen und eklektischen Kunst unter seinen früheren Werken. Polkes Faszination für den Rasterpunkt als Darstellungsmittel wurde von seinem kollektiven Interesse an den hermeneutischen Mitteln inspiriert, mit denen Wissen und Informationen, vor allem bildliche Darstellungen, aufbereitet und vermittelt werden. In seinen ersten Experimenten in den 1960er Jahren nutzte Polke die scheinbare Duplizität des Rasterpunktdrucks, um die explizite Genauigkeit und Intention der damals typisch medialen Bilder, die die Rasterbilder vermitteln sollten, zu ersetzen. Wie Moleküle, aus denen sich der offensichtliche Kosmos der Bildmaterie der Bildfläche zusammensetzt, lassen sich die überblähten Punkte einzeln ausmachen, wobei ein einzelner Punkt einen außergewöhnlichen und autonomen Charakter annimmt. Diese "Polke-Punkte" begründen nicht nur die greifbare Falschheit des von ihnen komponierten Bildes, sondern sie entwickeln sich zu malerischen Implikationen einer alternativen, abstrakten Realität, die sie selbst schelmisch erschaffen. In der Folgezeit begann Polke, die Rastertechnik bewusst zu manipulieren und zu erweitern, indem er die Punkte vergrößerte und verzerrte und so eine Manifestation matrixartiger Anordnungen schuf, die einen lebendigen, aktiven und zugleich abstrakten Sinn für die Oberfläche erzeugten. In einem Interview mit Dieter Hülsmann bemerkte Polke 1966: "Sehen Sie, die Notwendigkeit für mich Rasterbilder zu machen, rührt von einer meiner Eigenschaften her, nämlich von meiner Liebe zum rein Technischen, zum Unpersönlichen“. Es ist diese satirische und malerische Unterwerfung des Musters und eine allgegenwärtige Mehrdeutigkeit, ähnlich dem Verwischungsprozess seines Kollegen Gerhard Richter, der die Kohärenz und Sichtbarkeit des ursprünglichen Bildes absichtlich störte und es auf neue und breitere Interpretationsmöglichkeiten ausdehnte. Indem er diese Methode auf seine ästhetische Technik anwandte, wurde Polke mit Roy Lichtenstein verglichen; doch während Lichtenstein die äußere Schönheit eines Bildes mit seiner undurchdringlichen Harmonie von Form, Farbe und Design feierte, entschied sich Polke dafür, Bilder mit seinem Halbtonverfahren buchstäblich und metaphorisch zu zerlegen und zerfließen zu lassen. Seine Motive in eine zeitgemäße Form gebracht, lässt der Künstler erkennen, dass er mit seiner Verwendung von allgegenwärtigen Bildern kulturelle, soziale und politische Milieus durchforstet.
In „Ohne Titel“ kann man eine Verschmelzung all dieser Elemente innerhalb des abstrakten Formats einer einzigen Leinwand sehen. Es zeigt ein vage erkennbares Bild, das am Rande der Lesbarkeit verweilt. Das vorliegende Werk ist eine bewusst mehrdeutige, spielerische und offene Verschmelzung von abstrakten, allegorischen und modernen mechanischen Darstellungsmitteln in der für ihn charakteristischen Rasterbildtechnik. Auf dem für ihn typischen, um 1993 von Polke oftmals verwendeten schwarz-weiß gepunkteten Stoff, hat er seine Rasterpunkttechnik über eine violette Masse von malerischen Gesten gelegt, die sich in Form und Gestalt gegenseitig widerspiegeln. Durch Polkes bewusste Vergrößerung des Rasterpunktmusters wird die Bildsprache mehrdeutig und erinnert an einen geografischen Ort, an eine Landmasse, die auf einer Landkarte zu sehen ist. Doch je mehr sich das Bild in den Köpfen der Betrachter festsetzt, desto mehr ändert sich die Wahrnehmung des Themas. Es entstehen multiple Realitäten und so meint man eine Gestalt mit aufgerissenen Augen in der Rasterung auszumachen, die einen direkt anblickt. Der Künstler reflektiert eine Sichtweise der Welt als kapriziöse Realität, die sich gleichzeitig auf vielfältige Weise zeigt und durch mehrere Bewusstseinsschichten beobachtet und erfahren werden kann.
1992 und 1993 fertigt Polke eine große Serie von Gemälde in den Maßen 90 x 70cm. Vergleichbar zu dem hier angebotenen Werk „Ohne Titel“ zeigen sie alle amorphe gerasterte Strukturen auf, die Polke auf verschiedenen wunderbaren Stoffen anlegt. Sie wurden dann z.B. 1993 in der Ausstellung „Bilder“ bei Erhard Klein in Bonn gezeigt und sind heute hochgesucht im internationalen Kunsthandel.

€ 150.000 – 200.000
$ 160.500 – 214.000



5

SÉRVULO ESMERALDO

FORTALEZA/BRASILIEN 1929 – 2017

- Gilt als einer der prominentesten Vertreter der brasilianischen Konkreten Kunst
- Leistet einen innovativen Beitrag zur Kinetischen Kunst über Nutzung des Phänomens der statischen Elektrizität
- Objektkästen der „Excitables“ werden auf dem internationalen Auktionsmarkt äußerst selten angeboten

Excitable (E7514). 1975. 225 Balsaholzstäbchen frei hängend auf schwarzer Holzplatte montiert. In Aluminiumkastenrahmen mit bearbeiteter Plexiglasscheibe. 101 x 101 x 8 cm. Signiert verso oben: Esmeraldo. Hier zudem bezeichnet: E7514.

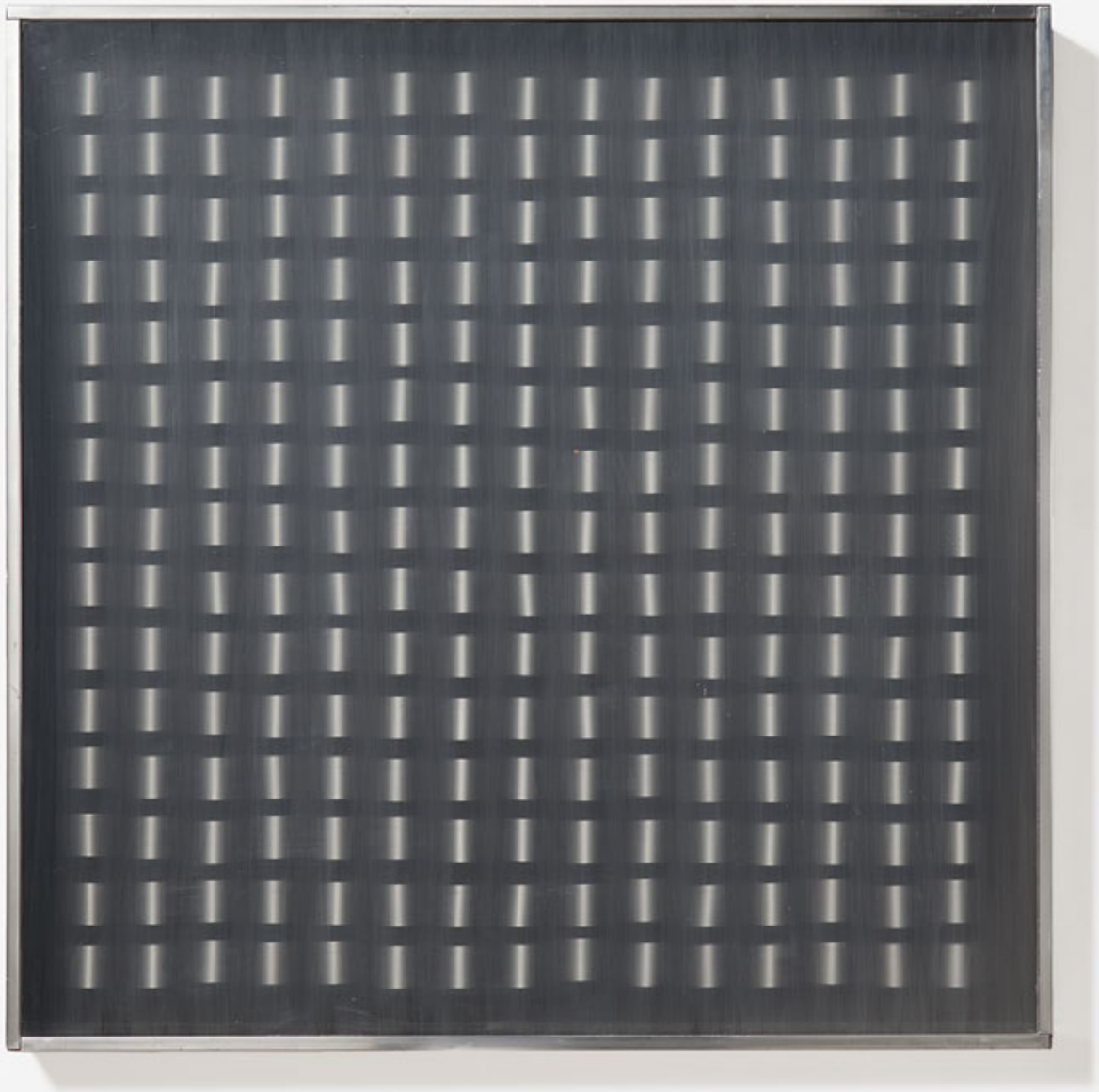
Das Werk ist voll funktionstüchtig.

Provenienz:
- White Gallery, Lausanne (Aufkleber)
- Privatsammlung Deutschland

Der brasilianische Künstler Sérvulo Esmeraldo, einer der wichtigsten Vertreter der Konkreten Kunst seines Heimatlandes, gehört in den 1950er Jahren zu den Gründungsmitgliedern der brasilianischen Gruppe „Arte Concreta“. Nach einem Architekturstudium wechselt er zur Bildenden Kunst und arbeitet insbesondere als Objektkünstler und Bildhauer, aber auch in den Gattungen Zeichnung und Grafik. Eine intensive Auseinandersetzung mit grafischen Techniken findet während eines langen Aufenthalts in Frankreich von 1957 bis 1977 statt. Vielseitig interessiert, entwirft er Buch-, Magazin- sowie Schallplattencover und tritt zudem nach seiner Rückkehr nach Brasilien als Kulturmanager in Erscheinung. Esmeraldos Kunst folgt wissenschaftlichen Erkenntnissen in Mathematik, Geometrie, Physik, Mechanik, Elektrizität und Optik. Seine Werke gründen auf einer strengen formellen Logik; die Formensprache ist abstrakt und basiert auf geometrischen Strukturen. Emotionen haben hier keinen Platz. Häufig verwendet er Materialien wie Stahl, Aluminium und Plexiglas, die das klare Erscheinungsbild der Form über ihre kühle Materialität zusätzlich betonen.

In den frühen 1960er Jahren entstehen erste „Excitables“, Objektkästen, deren Innenleben durch Berührungen des Betrachters in Bewegung gesetzt werden. Dies geschieht über das Phänomen der statischen Elektrizität, die durch eine Reibung der Oberfläche des abdeckenden Plexiglases des Kunstwerks entsteht. Ohne einen elektrischen Motor zur Hilfe zu nehmen, kreiert Esmeraldo so Bewegung, und leistet einen sehr innovativen Beitrag zur Kinetischen Kunst. Das vorliegende Objekt aus dem Jahr 1975 gehört in diese außergewöhnliche Werkgruppe, von denen bisher nur zwei auf den internationalen Auktionsmarkt gelangt sind. Zahlreiche, frei hängende Balsaholzstäbchen sind in klarer Reihung vor einem dunklen Hintergrund montiert. Wird an einer bestimmten Stelle der Plexiglasplatte Reibung erzeugt, bewegen sich die Stäbchen dort je nach Intensität der Reibung bis hin zu einer Aufrichtung im rechten Winkel – ein technisch hochinteressantes und formal sehr ästhetisches Objekt des brasilianischen Künstlers.

€ 50.000 – 70.000
$ 53.500 – 74.900



> The square is perhaps the purest of the basic shapes, a kind of frame of reference for all the others.

Jan Schoonhoven, 1972

6
JAN J. SCHOON-HOVEN

DELFT 1914 – 1994

- Typisches Raster-Relief aus den frühen 1970er Jahren
- Minimalistische Arbeit mit wechselvollem Licht-Schatten-Spiel
- Vergleichbare Reliefs befinden sich heute in bedeutenden Museen, u.a. Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, Museum of Modern Art, New York, und Tate Modern, London

„R73-22". 1973. Dispersionsfarbe, Papier und Karton auf Holz. 106 x 106 cm. Signiert, datiert, betitelt und bezeichnet verso oben rechts: J. J. Schoonhoven 1973 „R73-22" 106 x 106 cm. Darunter nochmals signiert und datiert.

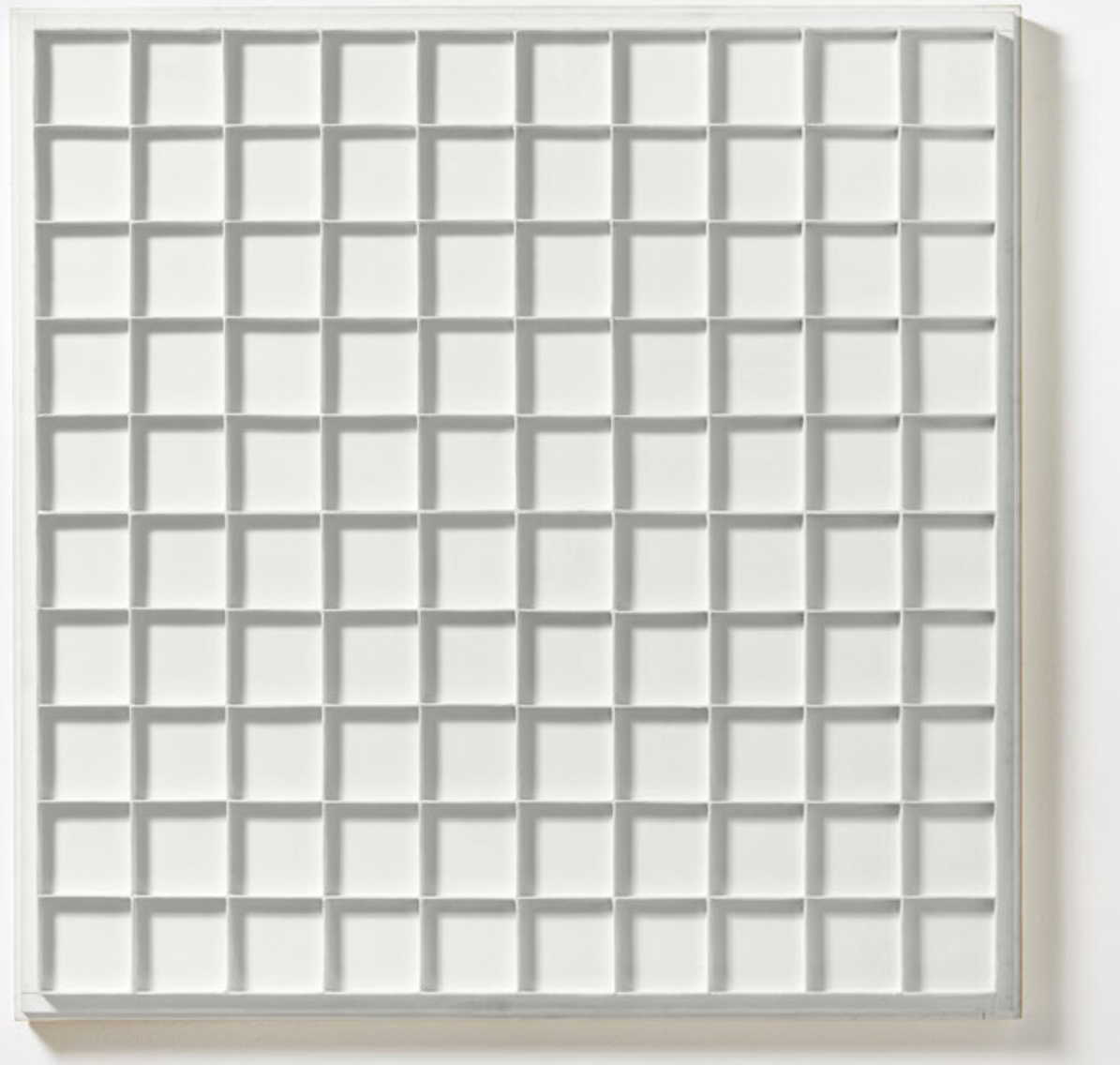
Wir danken Antoon Melissen, Amsterdam, für die wissenschaftliche Unterstützung bei der Katalogisierung dieses Werks. Das vorliegende Werk wird in den demnächst erscheinenden Jan Schoonhoven Catalogue Raisonné aufgenommen.

Provenienz:
- Galerie M, Bochum (lt. Einlieferer)
- Unternehmenssammlung Deutschland

Exakt 100 Quadrate, angelegt in jeweils 10 Quadratreihen in der Horizontalen und 10 Quadratreihen in der Vertikalen, bilden in ihrer Summe wiederum ein Quadrat. Die vorliegende Arbeit „R73-22" ist der Inbegriff der seriellen, geometrischen Raster-Reliefs des Niederländers Jan Schoonhoven.
Mit seinen beeindruckenden Maßen von 106 x 106cm übersteigt es in seiner Wirkung die sonst bekannten, kleineren Arbeiten im „Küchentisch-Format".
Über 40 Jahre widmet sich Schoonhoven diesem Bildtypus, der die Absenz des Künstlers propagiert und jegliche persönlichen, figurativen und emotionalen Elemente negiert. Die Hinwendung zu einem rein ästhetischen Kunsterleben versteht Schoonhoven als Befreiungsschlag.

Sich selbst sieht er dabei in der Rolle des Einzelgängers – nicht ganz Zéroist, nicht ganz dem Informel verhaftet, wohl aber mit Tendenzen zur Konkreten Kunst. In ihrer Einfachheit offenbaren die Reliefs ein flirrendes, nicht enden wollendes Spiel aus Licht und Schatten. Je nach Tonalität und Stärke des einfallenden Lichtes erleben wir ein Spannungsgeflecht aus Höhen und Tiefen, haptischer Dreidimensionalität und dem puristischen Minimalismus der Farbe Weiß.
Die meiste Arbeit investiert Schoonhoven in den Entwurf seiner Werke, die letztendliche Ausführung geschieht in der späteren Schaffenszeit, ab etwa Mitte der 1970er Jahre u.a. durch Mithilfe von Assistenten.
Der Aufbau der Reliefs besteht meist aus einer Holzplatte, auf die der Künstler Karton, Toiletten- und Zeitungspapier mit Kleister modelliert. Trocknungsphasen und weiteres Ausmodellieren mit Zeitungspapier folgen in wiederkehrendem Wechsel bis schließlich die Bemalung erfolgt, die Schoonhoven anfänglich noch in gebrochenem, später in reinem Weiß gestaltet.
Als Jan Jacobus Schoonhoven wird er 1914 in Delft geboren. Von 1930 bis 1934 studiert er an der Königlichen Akademie der Bildenden Künste in Den Haag. Der 2. Weltkrieg hinterlässt schwierige Bedingungen für Kunstschaffende und so arbeitet Schoonhoven wegen finanziellen Engpässen bei der niederländischen Staatspost in Den Haag. Als Beamter B 18977 fährt er über 30 Jahre lang in die Immobilienabteilung der Zentraldirektion, um sich erst abends, nach getanem Dienst, seiner künstlerischen Arbeit zu widmen.
Inspiriert durch seinen Sohn Japie, für den er ab 1953 kleine Fabriken, Burgen, Mützchen u.a. aus Karton bastelt, entstehen ab 1955 die ersten seriellen Reliefs, in denen sich Schoonhoven erstmalig an einem neuen Werkstoff – Papiermaché – ausprobiert. Ab den frühen 1960er Jahren arbeitet er radikal in Weiß. Schoonhoven ist von 1958 bis 1960 Mitglied der niederländischen Künstlergruppe „Informelle Groep" und gründet gemeinsam mit Armando, Jan Henderikse und Henk Peeters die „Nul-Groep" (1960-65). 1967 wird er mit dem zweiten Preis der IX. Biennale von São Paulo ausgezeichnet und erlangt dadurch erstmals internationales Ansehen. 1984 erhält er den David-Röell Preis. 1994 stirbt Jan Schoonhoven in seiner Geburtsstadt Delft.

€ 250.000 – 350.000 | *
$ 267.500 – 374.500 | *



© VG Bild-Kunst, Bonn 2023

7

GÜNTHER UECKER

1930 WENDORF

- Großformatiges Nagelbild mit hoher räumlicher Präsenz und dramatischem Hell-Dunkel-Effekt
- Die genagelten Wirbel, Strukturen und eingeritzten Kerben lassen eine dynamische, kraftvolle Wirkung entstehen, die der Titel untermauert
- Die Arbeit lotet in Ueckers charakteristischer Ausdrucksweise die Grenzen zwischen Malerei und Bildhauerei aus
- Günther Uecker wurde im Januar 2023 der Landesverdienstorden seiner Heimat Mecklenburg-Vorpommern verliehen

„Weißer Schrei". 1990. Eingeschlagene Nägel und weiße Farbe auf Leinwand. Auf Holz, geritzt. 200 x 200 x 17 cm. Verso zweifach signiert und datiert: Uecker '90. Hier zudem betitelt: Weißer Schrei. Zudem mit Maßangaben und Richtungspfeil versehen.

Dieses Werk ist im Uecker Archiv unter der Nummer GU.90.007 registriert und wird vorgemerkt für die Aufnahme in das entstehende Uecker-Werkverzeichnis.

Provenienz:
- Richard Demarco Gallery, Edinburgh
- Galerie Neher, Essen (Aufkleber)
- Privatsammlung Schweiz
- Privatsammlung Deutschland

Ausstellungen:
- FIAC, Paris 1990
- Galerie Reckermann, Köln
- Galerie Neher, Essen 1991

Literatur:
- Ausstellung.-Kat. Uecker. Pictlandgarden, Richard Demarco Gallery, Edinburgh 1990, S. 43, Abb.
- Ausst.-Kat. Bild, Skulptur, Raum, Galerie Neher, Essen 1991, S.134/135, Abb.
- Merten, Ralph (Hsrg.): Wirklichkeit der Farbe – Farben der Wirklichkeit, Max Ackermann Günther Uecker, Stuttgart 1992, S. 208f.; S. 167, Abb.

Seit den späten 1950er Jahren ist der Nagel das bildbestimmende Wiedererkennungsmerkmal im Werk des Künstlers Günther Uecker. Dabei experimentiert er in allen Materialien und Techniken, überträgt künstlerische Ideen von Medium zu Medium.
In „Weißer Schrei" offenbart sich die ganze Kraft des Schaffensprozesses. Nicht alleine wegen seiner beachtlichen Größe von 2 mal 2 Metern ist dieses Nagelbild so imposant. In fast schon aggressiver Manier hat Uecker die Holzplatte mit Kerben bearbeitet, in schnellen, dynamischen Schwüngen weiße Farbstriche aufgetragen, die von der Mitte her nach außen zu fliehen scheinen. Das Bildzentrum bevölkert er mit mehreren dichten, genagelten Strudeln, die sich zu den Bildrändern hin auflösen und lichter werden. Durch die unterschiedlich dichte Anordnung der Nägel, ergibt sich ein wunderbar flirrendes, dynamisches Spiel von Hell und Dunkel. Die Nägel als solche verlieren im genagelten Bild einerseits ihre Dinghaftigkeit, in dem sie wie ein wogendes Feld wirbelartig zusammengetrieben werden, andererseits gewinnen sie ihre Materialhaftigkeit wieder, indem sie uns in ihrer überdimensionierten Präsenz entgegenwachsen und den realen Raum in Beschlag nehmen. Hier scheint sich das besondere Spannungsfeld zwischen Materialität und Entmaterialisierung in Ueckers Werk aufs Höchste zu verdichten.

€ 400.000 – 600.000
$ 428.000 – 642.000

8

GÜNTHER FÖRG

1952 FÜSSEN
2013 FREIBURG I. BRSG

- Die Faszination an moderner Architektur bringt der Künstler in seinen Fotografien seit den 1980er Jahren zum Ausdruck
- Die Formensprache seiner Malerei ist in seiner Fotografie deutlich wieder zu erkennen
- In Moskau 1995 entstehen Fotografien von 50 modernen Gebäuden, wovon das Atelier von Konstantin Melnikov zu den Avantgardistischsten zählt
- Unikat

Atelier Melnikov, Moskau

Ohne Titel (Atelier Melnikov). 1995. C-Print. 274,5 x 184,5cm. Rahmen. Im Rahmen beschrieben.

Bei dieser Arbeit handelt es sich um ein Unikat.

Zu diesem Werk liegt ein Zertifikat der Galerie Gisela Capitain, Köln, vom 25. April 2012, in Kopie, vor. Das Werk ist zudem unter der Nummer WVZ.95.F.0036 im Archiv Günther Förg, Frankfurt a.M., registriert.

Wir danken Herrn Michael Neff, Estate Günther Förg, für die freundliche Bestätigung der Authentizität dieser Arbeit.

Provenienz:
- Galerie Gisela Capitain, Köln
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Wie kaum ein anderer Künstler bewegt sich Günther Förg in allen Spielarten der Kunst, experimentiert mit Materialien, Techniken und Mischformen aller Gattungen. Er ist stets offen für Neues, verwehrt sich keiner neuen Möglichkeit künstlerischen Ausdrucks und scheint immer auf dem Sprung. Neben Malerei, Bildhauerei, Installation, Wandmalerei und Drucktechnik begeistert ihn die Unmittelbarkeit des fotografischen Bildes. Im Herbst 1995 reist Förg nach Moskau. Es entstehen über 1.000 Fotografien von fünfzig außergewöhnlichen, konstruktivistischen bis avantgardistischen Gebäuden, die im Laufe der 1920er und 1930er Jahre entstanden sind. Die Faszination für das Ästhetische ist der Antrieb für diese fotografische Serie. Förg nutzt die kühlen, modernistischen Elemente der Architektur als geometrisches Kompositionsgerüst, welches er der gewollten Flüchtigkeit des fotografischen Blickes entgegensetzt. Die hier angebotene Fotografie ist im Inneren des berühmten Ateliergebäudes des russischen Architekten Konstantin Melnikov entstanden. Förg spielt mit dem Einfall des Lichtes, welches sich wiederum im mittig stehenden Spiegel bricht.
Der 1952 in Füssen geborene Günther Förg studiert von 1973-79 an der Akademie der Bildenden Künste in München bei Karl Fred Dahmen. 1992 ist er auf der documenta IX vertreten und wird als Professor für Malerei an die Staatliche Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe berufen. Für seine Arbeit wird er 1996 mit dem Wolfgang-Hahn-Preis geehrt. Günther Förg stirbt nach längerer Krankheit an seinem 61. Geburtstag in Freiburg. Seine Werke befinden sich heute in zahlreichen bedeutenden internationalen Sammlungen, wie dem Museum of Modern Art, New York, Städel Museum, Frankfurt a. M. und Stedelijk Museum, Amsterdam.

€ 50.000 – 70.000
$ 53.500 – 74.900

9

SERGE POLIAKOFF

1900 MOSKAU
1969 PARIS

- Vom „Grandseigneurs“ der „Nouvelle École de Paris“ zu der u.a. auch Jean Dubuffet und Hans Hartung gezählt werden
- Beispielhaft für die Lebendigkeit seiner Kompositionen und der zugleich meditativen Wirkung
- Entstanden in einer Zeit hoher Schaffenskraft, die geprägt ist von der Verwendung leuchtender Farben und klar gegeneinander abgesetzten Farbflächen
- Durch den experimentellen Umgang mit Farben erreichen seine Farbfelder eine besonders reizvolle Tiefe

Composition abstraite. Ca. 1957. Mischtechnik auf Rupfen. 93 x 74,5 cm. Signiert unten rechts: SERGE PoLiAKoFF. Modellrahmen.

Provenienz:
- Galerie Malingue, Paris
- Knoedler & Co, New York
- Privatsammlung Paris
- Arthur Lénars & Cie, Paris
- Privatsammlung Deutschland

Literatur:
- Poliakoff, Alexis: Serge Poliakoff – Catalogue raisonné, Volume II, 1955-1958, Paris/ München 2010, WVZ.-Nr. 57-36, Abb.

Von allen Seiten drängen sie zur Mitte. Die eher matten roten, grauen und schwarzen Formen und dann das singuläre leuchtende Gelb am unteren rechten Bildrand. Sie treffen sich im Zentrum, im dunklen Blau. So hat Serge Poliakoff seine Farbkompositionen gebaut: Vom Rand, der einzig realen Komponente des Bildes her, auf die Mitte zu. Und meist organisiert die Farben eine Struktur, in der sich eine Vertikale mit einer Horizontalen kreuzt. In diesem Gemälde verläuft die gebrochene Linie oben beginnend mit dem leicht kurvigen Schwung, der die beiden hellgrauen Flächen geringfügig voneinander trennt. Im Gegenschwung setzt sie sich am Rand der blauen Form fort und verläuft an der rechten Kante des Schwarz zum unteren Bildrand hin. Horizontal ist es in diesem Bild keine Linie, sondern eher die Aufreihung der Formen Grau, Blau, Schwarz und Rot in Leserichtung.

Aber wie reich ist jede einzelne dieser Farbflächen. Der Form wird nicht einfach ein Farbwert zugewiesen, sie ist lebendig, pulsiert zwischen satt, pastosem Farbauftrag und zart pigmentierten Bereichen, in denen der Farbgrund durchschimmert.
Der hochmusikalische Serge Poliakoff war 1957, dem im Werkverzeichnis angenommenen Entstehungsjahr dieses Bildes, nicht mehr darauf angewiesen, mit dem Gitarrenspiel seinen Lebensunterhalt zu bestreiten. Seit dem Ende der 1940er Jahre hatte er nach stetem ernsthaftem Suchen seine ganz eigene Bildsprache gefunden und war nun, 1957, in der französischen wie internationalen Kunstwelt ein gefeierter Maler. Poliakoffs Gemälde sind keine Abstraktionen, denn sie gehen nicht von der Realität aus. Analog zur Musik komponiert Poliakoff mit Farben, „hört“ auf ihre Kontraste und auf die durch sie evozierten Emotionen. Sein Ziel ist es, die Bilder und damit auch den Betrachter, der sich darauf einlässt, in eine Stille zu führen. Es sind Meditationsbilder, die sich dem schnellen Blick nicht wirklich öffnen. Auch in der Entstehung haben Poliakoffs Gemälde Zeit gebraucht. Der Maler hat seine Farben mit Pigment und Bindemittel selbst angerührt und nicht auf die längst verfügbaren fertig produzierten Materialien zurückgegriffen.
In diesem Gemälde hat er eher gedämpfte Farben gewählt. Auch die Rot-Töne sind durch zugefügtes Grau beschwichtigt. Und dann steht da dieses Gelb, auf das der Künstler mit allem gewonnenen Selbstbewusstsein stolz seine Signatur platziert. Strebt das Gelb auch zur Mitte? Oder fängt es die Kräfte nicht auf? Bei aller Balance ist dies der Spannungspunkt des Bildes.

€ 120.000 – 180.000
$ 128.400 – 192.600

10
VICTOR BRAUNER

1903 PIATRA NEAMT/ RUMÄNIEN
1966 PARIS

- Brauner war Mitglied der bedeutenden Pariser Surrealistengruppe um Yves Tanguy, Max Ernst, Alberto Giacometti und André Breton
- Attraktives Spätwerk zeigt Abkehr vom surrealistischen Stil und Hinwendung zu vereinfachten Formen seiner Fantasiewesen und Kreaturen
- Das Gemälde wurde 1966 auf der Biennale in Venedig gezeigt.
- Das National Museum in der diesjährigen Kulturhauptstadt Timisoara (Rumänien) widmete Victor Brauner im Frühjahr 2023 eine erste Retrospektive mit zahlreichen Leihgaben vom Centre Pompidou
- Werke des Künstlers befinden sich in wichtigen öffentlichen Sammlungen, u.a. Metropolitan Museum of Art, New York, Peggy Guggenheim Collection, Venedig

„Outil Spirituel III". 1959. Öl auf Leinwand. 100 x 81 cm. Signiert und datiert unten rechts: VICTOR BRAUNER. II. 1959. Betitelt verso mittig: outil spirituel (unleserlich). Modellrahmen.

Dem Werk liegt ein Zertifikat von Samy Kinge, Paris, vom 30. Januar 2004 vor. Die Arbeit wird in das sich in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis aufgenommen.

Provenienz:
- Galleria d'Arte Maggiore, Bologna (Stempel)
- Galleria Alexander Iolas, Mailand (Aufkleber)
- Galleria Iolas-Galatea, Rom (Aufkleber)
- Privatsammlung
- Galerie d'Art Monte Carlo (G.A.M.)
- Privatsammlung Deutschland

Ausstellungen:
- Biennale, Venedig 1966 (Aufkleber)

Literatur:
- Barilli, Renato: I Surrealismi, Edizioni Galleria Marescalchi, Bologna 1983, S. 68, Abb.

Als wahres Gegenüber begegnet uns dieses „Outil spirituel". Genaugenommen ein „Geistiges Werkzeug", hier vielleicht besser als „Spiritueller Helfer" oder „Geistiger Nützling" übersetzt. Frontal, in menschlicher Größe erscheint diese Wesenheit dem Betrachter. Bei aller Präsenz ist die umbrafarbene Figur aber völlig flach. Fast ohne Binnenzeichnung, nur mit leichten Schattierungen, steht sie schablonenartig vor dem nahezu monochromen, mit einer leichten Farbabstufung horizontal geteilten, hellblauen Hintergrund. Der Blick der weit auseinanderliegenden, kreisrunden Augen ist starr, der Mund mit den vollen zweifarbigen Lippen ist extrem neutral, horizontal gestaltet. Ob das Wesen seine Rechte zum Gruß erhoben hat oder ob es zum Innehalten mahnt, bleibt offen. Auch die pfeil- oder messerartigen Formen auf Kopfhöhe erschließen sich in ihrer Bedeutung nicht: Handelt es sich um einen Kopfschmuck oder tatsächlich um Werkzeuge? Bezieht der Titel des Gemäldes sich vielleicht eher auf diese Ausformungen des Kopfes als auf die gesamte Figur?

Die Uneindeutigkeit ist eine der stärksten Konstanten in der Malerei des Surrealismus und Victor Brauner, der Schöpfer dieses Gemäldes ist einer der wichtigsten Vertreter dieser Kunstrichtung. Der aus Rumänien stammende Künstler lebte erstmals Mitte der 1920er Jahre in Paris.

1930, während seines zweiten, fünf Jahre dauernden Aufenthaltes dort, kam er durch den Kontakt mit seinem Ateliernachbarn Yves Tanguy in den Kreis der Surrealisten. Bis 1938 nahm er als festes Mitglied der Gruppe um André Breton, Salvador Dali und Max Ernst regelmäßig an den nationalen und internationalen Ausstellungen der Künstlergemeinschaft teil. Während der 1940er Jahre, die der jüdisch-stämmige Brauner in Südfrankreich überstand, nutzte er aus Mangel an anderen Materialien Wachs zum Malen und behielt diese Technik bis zu seinem Lebensende bei. Der Hintergrund des „Outil Spirituell" wirkt in dieser Art enkaustisch überarbeitet. Dies scheint aber nur so und ist möglicherweise ein augenzwinkerndes Selbstzitat des Künstlers.
Die Kunst Victor Brauners ist äußerst vielfältig und stilistisch breit gefächert. Dabei bleibt aber seine eigene Handschrift und Ideenwelt immer unverwechselbar. Die durchgängige Betonung der Augen seiner Figuren und die immer wiederkehrenden „Auswüchse" ihrer Köpfe gehören dazu und prägen auch den „Outil spirituel".
Diese Figur erinnert an afrikanische Stammeskunst und tatsächlich hat sich Victor Brauner seit den 1940er Jahren für ethnographische Kunst interessiert und sie gesammelt. Gerade in seinem Spätwerk erscheinen solche totem- und maskenartigen Figuren, weniger in Interaktion miteinander sondern vielmehr als Gegenüber des Betrachters.
Victor Brauners Formen- und Figurenwelt beeinflusste nachfolgende Künstler-Generationen immens, auch wenn er dem Massenpublikum nicht unbedingt präsent war.
Sein Werk wird aber gerade auch von der breiten Öffentlichkeit wiederentdeckt.
So endet in den letzten Maitagen 2023 in Timisoara (Temeswar) – in einer der Kulturhauptstädte Europas 2023 – eine große Werkschau des Künstlers, kuratiert vom Centre Pompidou, das den größten Brauner-Werkbestand weltweit besitzt.

€ 80.000 – 120.000
$ 85.600 – 128.400

11

PAUL KLEE

1879 MÜNCHENBUCHSEE
1940 MURALTO/ TESSIN

Berg-Landschaft. 1938. Schwarze und rote Kreide auf Papier. Auf Karton montiert. 37 x 50 cm. Signiert unten links: Klee (verblasst). Bezeichnet am Kartonrand oben rechts: Berglandschaft. Nochmals bezeichnet am unteren rechten und linken Kartonrand: 1938 T 2 Berg-landschaft. Rahmen.

Provenienz:
- Lily Klee, Bern
- Klee-Gesellschaft, Bern
- Felix Klee, Bern
- Nachlass Felix Klee, Bern
- Privatsammlung Schweiz
- Wolfgang Wittrock Kunsthandel, Berlin
- Privatsammlung Deutschland

- **Beeindruckende Ausstellungshistorie mit namhaften Museen**
- **Reizvolle, reduzierte Landschaftsdarstellung mit kraftvollen, schwarzen Linien**
- **Entstanden in seinem Schweizer Exil, wo er seine produktivste Phase erfährt**

Ausstellungen:
- Kunstmuseum St. Gallen, 1955, Kat.-Nr. 354
- Stedelijk Museum, Amsterdam 1963, Kat.-Nr. 90
- Malmö Museum, Malmö/ Göteborgs Konstmuseum, Göteborg/ Konstsalongen Samlaren, Stockholm 1965, Kat.-Nr. 100
- Kunst- und Kunstgewerbeverein Reuchlinhaus, Pforzheim 1967, Kat.-Nr. 98
- Kunstmuseum Winterthur, 1971, Kat.-Nr. 152
- Museo Civico di Belle Arti, Lugano 1972, Kat.-Nr. 101
- Odakyu Kaufhaus, Tokio/ Gumma Museum, Takasaki/ The Museum of Modern Art, Kamakura u.a., 1976, Kat.-Nr. 97
- Kestner-Gesellschaft, Hannover 1980, Kat.-Nr. 105, Abb.
- Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein 1981-1982, Kat.-Nr. 159, Abb.
- Jahrhunderthalle, Hoechst 1983, Kat.-Nr. 64
- Museum Villa Stuck, München 1983, Kat.-Nr. 64
- Musée d'Histoire et d'Art, Luxemburg 1984, Kat.-Nr. 72
- Fondation Pierre Gianadda, Martigny 1985, Kat.-Nr. 76
- Gallerihuset, Kopenhagen 1986, Abb.
- Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1990/ Kunsthalle Emden, 1991, Kat.-Nr. 99
- Ishikawa Prefectural Museum of Art, Kanazawa/ Daimaru Museum, Tokio/ Museum of Art, Kochi u.a., 1995/96, Kat.-Nr. 82
- Kunstmuseum Bern, 1992-1999 (Dauerleihgabe)
- Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999-2006 (Dauerleihgabe)

Literatur:
- Paul-Klee-Stiftung (Hrsg.): Catalogue raisonné Paul Klee, Bd. 7, 1934-1938, Bern 2003, WVZ.-Nr. 7504, Abb.

Paul Klee führt uns durch eine ganz reduzierte, fast formelhafte Landschaft. Auf eierschalenfarbigem Grund sind schwarze Linien gleichmäßig verteilt. Rote Schraffuren betonen eher ungeordnet einzelne Partien des Blattes.
Und trotz der Reduktion ist doch ganz klar, dass es sich um eine Landschaft handelt. Die spitzen Winkel der hintereinander gestaffelten Berge schaffen Raum, drei „Nadelbaumartige" und eine runde Laubbaum-Form stehen für Vegetation. Die Linie ist wichtiger als die Farbe. Sie bestimmt Inhalt, Rhythmus und Klang des Bildes.
Ist die Form, die parallel zum oberen Bildrand verläuft der höchste Berggrat? Am rechten oberen Bildrand weisen die Linien über die Begrenzung des Blattes hinaus. Es geht noch höher hinauf. Auch an den anderen Bildrändern treffen Linien im rechten Winkel auf den Blattrand. Diese Landschaft ist Realität und keine auf ein Rechteck hin komponierte künstlerische Anordnung.
Wie in der Fotografie hat Paul Klee nur den Ausschnitt der unendlich großen Realität „eingefangen".
Es ist ein Spätwerk des reifen Künstlers, der um seine Bedeutung weiß, der Anerkennung zuhauf und Ablehnung seiner Kunst wie seiner Person erfahren hat. 1938, im Entstehungsjahr der „Berg-Landschaft" ist er 59 Jahre alt, seine Kunst und damit er selbst gelten als „entartet", seit einem Jahr ist er schwer an der Autoimmunkrankheit Sklerodermie erkrankt, die sein Äußeres erstarren lässt. Klee zieht sich zurück. In die Schweiz, in sein Atelier, in die Reduktion.
Besonders reizvoll erscheint in diesem Blatt, der sichtbare Entstehungsprozess, die erkennbare Handschrift in den kraftvollen schwarzen Linien, die überwiegend über den roten Schraffuren liegen. Das frische, kontrastreiche Blatt legt seinen Erschaffungsprozess bloß. Der Künstler lässt sich über die Schulter schauen.
Paul Klee hat in der Kunst des 20. Jahrhunderts immense Spuren hinterlassen. Direkt durch seine Werke und auch indirekt als Lehrer am Bauhaus und an der Kunstakademie in Düsseldorf. Über seinen Tod hinaus hat er aber auch die internationale Kunst – ausgehend von den USA - maßgeblich beeinflusst. Schon in den 1920er Jahren war Klee in New York in Ausstellungen präsent und wurde vor allem von Künstlern rezipiert. Nach seinem Tod zeigte das MoMA eine umfangreiche Gedenkausstellung und 1949/50 gab es eine große Wanderausstellungs-Retrospektive, die in mehreren Städten der USA zu sehen war. Die „All-over-Struktur", die Paul Klee in seinen späten, abstrahiert linienbetonten Werken anwandte, wurde von den jungen informellen Amerikanern wie Kenneth Noland, Jackson Pollock oder Theodoros Stamos bewusst aufgegriffen. Die „Berg-Landschaft" ist ein überaus typisches Beispiel für diese spannende Rezeptions- und Kunst-Geschichte.

€ 50.000 – 70.000
$ 53.500 – 74.900

„Hauptziel meines Strebens ist, mit größtmöglicher Einfachheit, Empfinden von Mensch und Landschaft auszudrücken.

Otto Mueller

12

OTTO MUELLER

1874 LIEBAU/SCHLESIEN
1930 BRESLAU

- Besonders gefragte, monumentale Aktdarstellung vor expressiver Landschaft aus Otto Muellers Breslauer Schaffensphase
- Ursprünglich aus dem Besitz von Otto Muellers Sohn Josef, zuletzt seit über 40 Jahren in einer deutschen Privatsammlung
- Museales Beispiel in der von Otto Mueller selbst kreierten Leimfarbentechnik, die ganz charakteristisch für den speziellen, matten Eindruck seiner Gemälde ist

Rückseite

Frau und Knabe (Mädchen und Knabe am Waldteich, Nach dem Bade). Ca. 1922. Leimfarbe auf Rupfen. 150,5 x 98cm. Monogrammiert unten rechts: OM. Modellrahmen.

Auf der Rückseite befindet sich ein weiteres Gemälde einer Szene von Badenden.

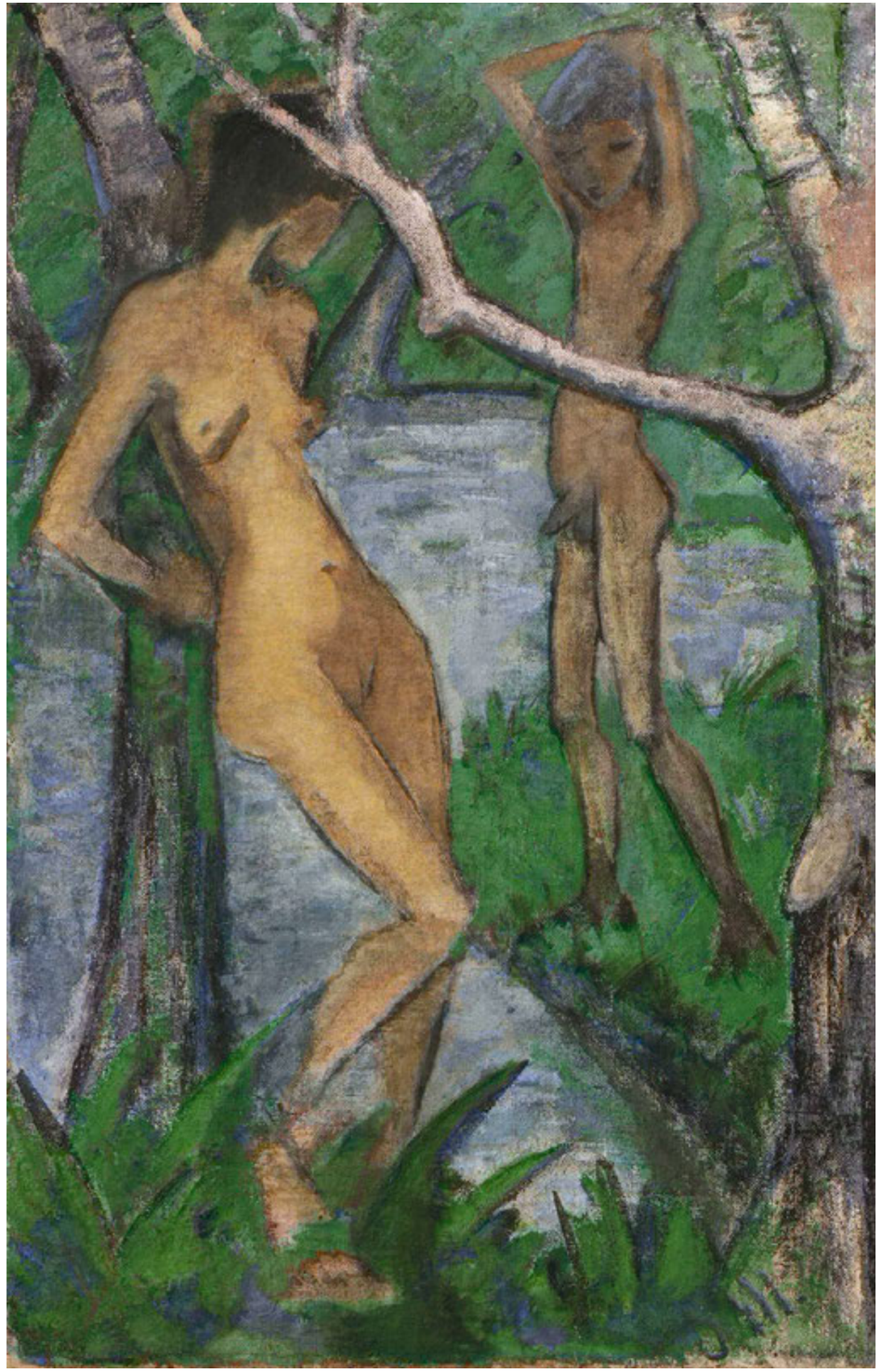
Für das hier angebotene Werk liegt eine Leihanfrage des LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, für die 2024 geplante Retrospektive Otto Muellers anlässlich seines 150. Geburtstages vor.

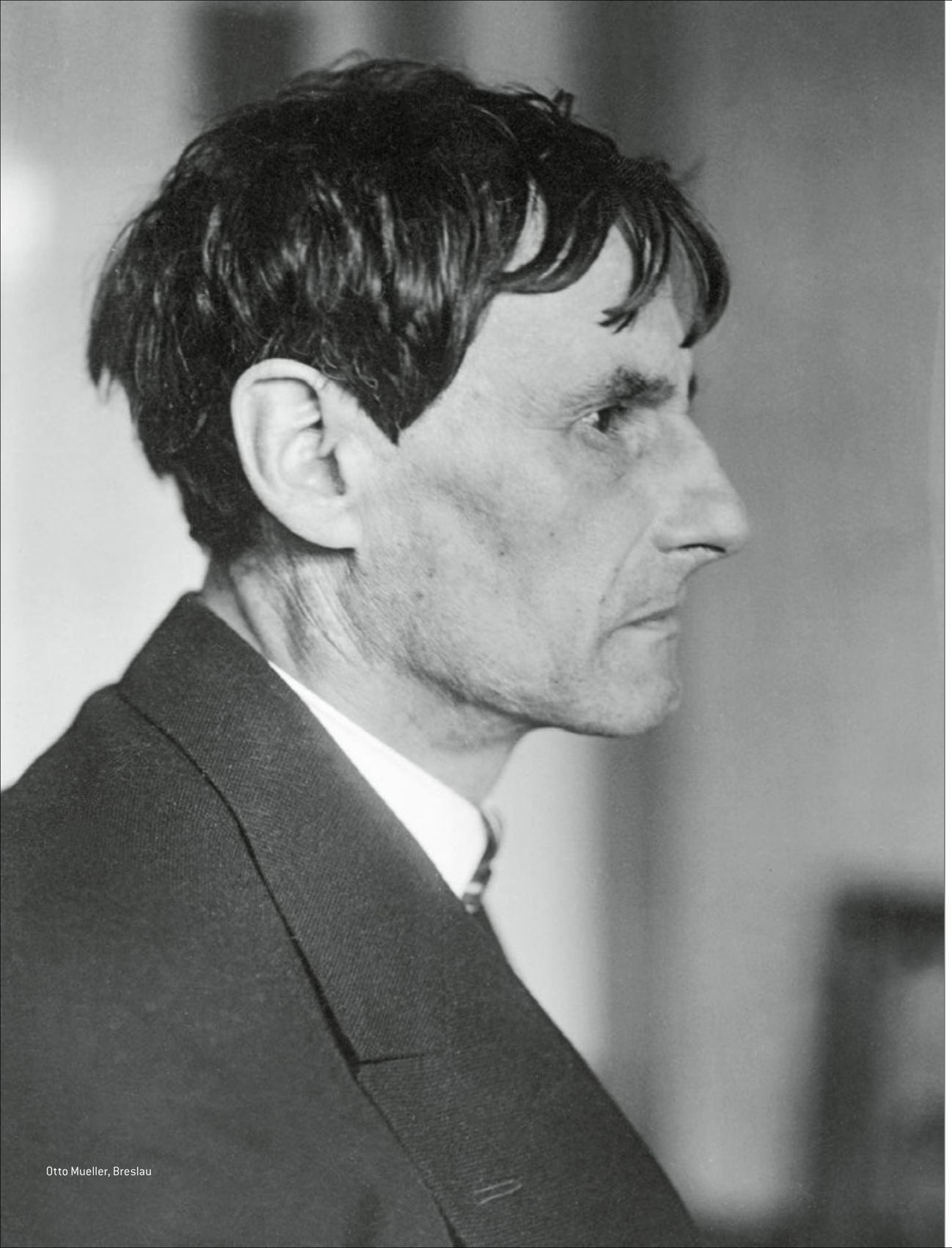
Provenienz:
- Nachlass Otto Mueller
- Josef Mueller-Herbig, Karlsruhe/Lübeck
- Galerie Alex Vömel, Düsseldorf (Aufkleber; in Kommission von Josef Mueller-Herbig)
- Galerie Günther Franke, München
- Galerie Thomas, München (Aufkleber)
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (seit 1978)

Ausstellungen:
- Galerie Alex Vömel, Düsseldorf 1952
- Galerie Günther Franke, München 1952
- Galerie Nierendorf, Berlin 1972
- Galerie Thomas, München 1988
- Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg 2002 (Aufkleber)
- Staatliches Museum Schwerin, 2002
- Nationalmuseum Breslau, 2002/03
- Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 2003
- Museum Folkwang, Essen 2003

Literatur:
- Pirsig-Marshall, Tanja/Lüttichau, Mario-Andreas von: Otto Mueller – Catalogue Raisonné, Bd. 1, Gemälde/ Paintings, Hrsg. Markus Eisenbeis, VAN HAM Art Publications, Köln 2020, WVZ.-Nr. G1922/03 (165), Abb.
- Lüttichau, Mario-Andreas von/Pirsig, Tanja (Hrsg.): Otto Mueller. Werkverzeichnis der Gemälde und Zeichnungen (CD-ROM), München 2003, Essen 2007/08
- Nachbaur, Wenzel: Otto Mueller Werklisten, Archiv Roman Norbert Ketterer, Davos 1950er, Abb.
- Erich Heckel: Verzeichnis der nachgelassenen Bilder, Zeichnungen und Drucke von Otto Mueller, aufgenommen durch den Maler Erich Heckel, Berlin 1931, Nr. 8
- Ausst.-Kat. Otto Mueller. Aus Besitz des Sohnes, Galerie Alex Vömel, Düsseldorf 1952, Kat.-Nr. 11
- Ausst.-Kat. Otto Mueller, Galerie Günther Franke, München 1952, Kat.-Nr. 5
- Ausst.-Kat. Otto Mueller. Gemälde, Aquarelle, Graphik, Galerie Thomas, München 1988, Abb.
- Berswordt-Wallrabe, Kornelia von (Hrsg.): Von Otto Mueller bis Oskar Schlemmer. Künstler der Breslauer Akademie, Hamburg 2002, Kat.-Nr. 75, S. 107, Abb.
- von Hohenzollern, Johann Georg/Lüttichau, Mario-Andreas von (Hrsg.): Otto Mueller. Eine Retrospektive, München 2003, Kat.-Nr. 60, S. 89, Abb.

€ 1.000.000 – 1.800.000
$ 1.070.000 – 1.926.000





Otto Mueller, Breslau

OTTO MUELLER,
FRAU UND KNABE, 1922

Das Gemälde „Frau und Knabe“, auch bekannt unter den Titeln „Mädchen und Knabe am Waldteich“ oder „Nach dem Bade“, stammt aus Muellers Breslauer Schaffensphase. Gleich nach seiner ersten großen, 37 Bilder umfassenden Einzelausstellung in der Galerie Paul Cassirer in Berlin 1919, folgte Mueller einem Ruf an die Breslauer Akademie. Ihr Direktor August Endell berücksichtigte damit einen Vorschlag Oskar Molls, der den Künstler für die freigewordene Stelle empfohlen hatte. Mit dem ehemaligen „Brücke“-Künstler wurde damit erstmals ein Vertreter des Expressionismus an die Akademie berufen. Muellers charismatische Persönlichkeit und seine Auffassung für die figürliche Darstellung sorgten in Breslau für Aufsehen: Mit energischer Sprache versuchte er, die Jugend vom Konventionell-Akademischen zur Freiheit zu erziehen, wie sein Vetter, der Maler Ivo Hauptmann, bei einem Besuch 1920 beobachtete. Ein frech hingesetzter schwarzer Kohlestrich sollte den Schülern eine Anregung geben. Ein im Aktsaal an die Wände gemaltes bandartiges Fresko mit „Knaben und Mädchen, hockend, liegend und stehend, Gruppen bildend in leichten Bewegungen einander zu- und abgekehrt“ bot Anregungen. Mueller hat dieses entweder alleine gemalt oder zusammen mit den Studierenden der Akademie gestaltet, nur wenig ist dazu bekannt.
Mueller war neben Oskar Moll für eine der Malklassen verantwortlich und baute zusammen mit Karl Hanusch die Druckwerkstatt auf. Er blieb über zehn Jahre bis zu seinem frühen Tod an der Staatlichen Akademie für Kunst und Kunstgewerbe und nahm im Breslauer Kunstgeschehen eine wichtige Rolle ein. Durch seine intensive Beschäftigung mit dem Akt brachte er die beste Voraussetzung für die Aktmalerei mit: „Seine Werke, in denen der menschliche Körper mit ganz ungewöhnlicher Empfindung behandelt und zur Landschaft in die feinste Beziehung gesetzt wird, mußten lange um Anerkennung ringen und haben erst in den letzten Jahren allgemeinere Beachtung gefunden.“[1] Mit diesen Worten äußerte sich ein anonymer Kritiker anlässlich von Muellers Berufung an die Akademie in den Breslauer Nachrichten. Mueller hatte zu diesem Zeitpunkt schon seinen ganz eigenen Stil entwickelt und konzentrierte sich auf das Mittel der reinen Linie. Als Lehrer fürs Aktzeichnen galt er als kompromisslos: „Nur wer einen Akt malen konnte“, so lautete seine Devise, „konnte alles andere zeichnen: Bäume, Frösche, Grillen.“[2]

Auch in dem Gemälde „Frau und Knabe“, entstanden um 1922, ist der menschliche Körper in enger Beziehung zur Natur gesetzt. An einem Fluss stehen zwei eher zufällig beobachtete Akte unbefangen in der Landschaft, umgeben von Bäumen und Buschwerk. Die weibliche, sich an einen Baumstamm lehnende Figur, dominiert in der linken vorderen Bildhälfte und lenkt mit ihrem Blick auf den weiter hinten, in der Bildmitte stehenden Knaben. Die schlanken, spitzen Körper gehen nicht in der Landschaft auf, sondern behalten ihre Eigenständigkeit und unterschwellige Energie [3]. In der Darstellung „Frau und Knabe“ wird Muellers Vorliebe für Inszenierungen und Arrangements deutlich: eine scheinbar augenblickliche Gruppe badender Menschen löst sich auf in Figuren und Paare – komponierte Haltungsstudien auf einer Bildbühne, wie die Kunsthistorikerin Christiane Remm die Bildstudien des Künstlers charakterisiert. [4]

> „Ich kann nur malen, was ich liebe.
>
> **Otto Mueller**

Durch eine kräftige Kontur sind die Figuren in Formen gefasst und die Gestalten wirken eckiger, kantiger und die Kompositionen dichter. Linie, Form und Fläche bestimmen die Ausführung. Die Äste, die die Figuren überfangen, formen noch andeutungsweise eine Art gotischen Spitzbogen wie Mueller ihn öfters in seinen Arbeiten durch die seitlich gesetzten Baumstämme formuliert. Ein Aspekt, welcher auf Wilhelm Worringer zurückgeht und auch in den Werken seiner Zeitgenossen, darunter August Macke, ein bestimmendes Bildelement darstellt.
Die flächige Malweise wird bei Mueller ganz wesentlich durch seine andersartige Maltechnik bedingt. Angeregt durch die ägyptische Wandmalerei, aber auch durch Studien der Schriften von Arnold Böcklin zur Wandmalerei und nicht zuletzt durch seine begrenzten finanziellen Mittel, begann sich Mueller ab 1901 mit der Leimfarbentechnik zu beschäftigen, die er unterschiedlich stark mit Ölfarbe mischte. Die Verwendung dieser Materialien veränderte seine Arbeitsweise und motivierte ein großflächigeres Arbeiten. Der Leimfarbe fehlt der Glanz, die Farben wirken matter, gedämpfter, was seiner Malerei eine freskohafte Anmutung verleiht. Oft wirken sie daher in ihrer Ausführung auch skizzenhaft. „Mit Ausnahme der frühen Werke sind“, so hielt schon Erich Wiese, seit 1929 Direktor des Schlesischen Museums in Breslau und zu der damaligen Zeit der beste Kenner des Werkes Otto Muellers, im Zuge seiner Vorbereitungen zur Gedächtnis-Ausstellung 1931 fest, „alle Bilder in der dem Künstler eigenen Technik, mit einer von ihm selbst angesetzten Leimfarbe, gemalt. Als Farbträger nutzte er, falls nicht anders vermerkt, eine grobe Leinwand.“[5]
Zu seinen Leimfarbenbildern hat ihn insbesondere die ägyptische Kunst der Amarna-Zeit angeregt, in der sich eine Sensibilität für Material und naturgetreue Form durchsetzte, Grenzen in den Darstellungsmöglichkeiten aufgebrochen und Gegensätze in der Wiedergabe erlaubt wurden. Eine Ente im ägyptischen Museum in Berlin, die auf einem Fresko mit sparsamen Farben dargestellt war, brachte Mueller auf die vollkommen vereinfachte Malerei der Ägypter, die er fortan als maßgebliche Quelle für sein Schaffen sah. Durch sie fand er zu seiner spezifischen, durch Linie und Fläche bestimmten Arbeitsweise und brachte Tiefe in die zweidimensionale Fläche. Ihm ging es primär um Klarheit und Ausdruck: „Hauptziel meines Strebens ist, mit größtmöglicher Einfachheit, Empfinden von Mensch und Landschaft auszudrücken. Mir vorbildlich, auch für das rein Handwerkliche, war und ist jetzt noch die Kunst der alten Ägypter.“[6]
Seine motivischen Experimente der frühen Berliner Jahre reiften zu Themen, die er in der Folgezeit weiterentwickeln sollte. Viele seiner Motive führte er in immer wieder variierenden Versionen aus, kompromisslos konzentrierte er sich auf nur wenige Sujets. Seine Leinwände grundierte der Künstler dabei in der Regel selbst. Seine Intention war es, die Gewebestruktur der groben Leinwände mit in den Oberflächencharakter seiner Gemälde einzubinden.

DAS MOTIV DES AKTS IN
DER LANDSCHAFT

Der Akt in der Landschaft ist eines der dominierenden Motive im Schaffen des Künstlers. In unzähligen Varianten konzentrierte sich Mueller kompromisslos auf wenige Sujets. „Badende im Wasser,

schwimmend und plätschernd und watend, Badende am Strand, nackte Körper zwischen Schilf und Baumlaub, ein Liebespaar, ein Mädchenakt, das sind für Mueller scheinbar unerschöpfliche Themen, denen er immer noch eine weitere Variante abzugewinnen weiß, […]. Es scheint, als ob Mueller mit einer Situation, die ihn reizt, nicht zu Ende kommen könnte."[7] Mit diesen Worten beschrieb der Kunstkritiker Paul Westheim 1918 Muellers Themenwahl. Gerade die Konzentration auf wenige Themen und sich wiederholende Motive stand zu Lebzeiten Muellers in der Kritik, die Befürchtung, dass eine Präsentation seiner Werke monoton wirken könnte. Ein Umstand, der Mueller durchaus bewusst war, wie aus einem Brief an seine erste Frau Maschka Mueller von 1922 deutlich wird: „Denn daß man allein eine Pflanze z.B. immer wieder variieren und neu gestalten kann ja daß es sogar viel schwerer ist dann noch interessant zu bleiben, sehen sie nicht ein und glauben, einen schnell als erledigt ansehen zu dürfen."[8] Das Wiederholen von Motiven war für Mueller notwendig, um ein Thema in seiner Tiefe erfassen zu können. In Briefen an Maschka Mueller erwähnt Otto mehrfach Fotografien, die diese nach bestimmten Angaben machen lassen sollte. Diese Anweisungen betrafen nicht nur Maschka, sondern auch ihren Neffen Eugen. Maschka schickte ihm diese Fotos, auf die der Maler immer zurückgriff, wenn ihm kein Modell zur Verfügung stand. Auch wenn die Briefe größtenteils in die Kriegsjahre zu datieren sind, erhält der Leser einen Eindruck über die Arbeitsweise des Künstlers, wenn er schreibt: „Deinen Brief mit den Photos habe ich erhalten - Dein Bild ist gut, weniger die Akte von Eugen, zu posenhaft." Es kann also angenommen werden, dass Fotos von Maschka und ihrem Neffen Eugen Vorbild waren oder, auch das ist eine Option, dass der Sohn seiner Schwester Mara, genannt Nono, hier die figürliche Vorlage gegeben hat. Altersmäßig käme es hin und gelegentlich weisen Titel in jener Zeit auf das Vorbild Nonos für Jünglingsdarstellungen hin. Mueller hat in der Regel nur ihm vertraute Personen als Vorlage genutzt, treu seinem Moto „ich kann nur malen, was ich liebe". Wenn keine seiner Frauen zur Hand waren, griff er nicht nur auf Fotos, sondern auch auf geschnitzte Gliederpuppen zurück, die heute noch existieren.

Als Vorlagen verwendete er nicht nur Fotografien und Zeichnungen, sondern auch Lithografien, die er als Zeichnungen wichtiger Themen verstand, als Anregungen für seine Gemälde. Es kam durchaus auch vor, dass Mueller eine Lithografie nach einem Gemälde ausführte und dann wieder ein Gemälde nach der Lithografie, wodurch sich seitenverkehrte Kompositionen ergaben. Lithografien entstanden nicht unbedingt im Vorhinein, zur besseren Kenntnis oder als Entwurf für ein Motiv, sondern auch noch Jahre später, im Nachhinein des längst gemalten Bildes. Muellers immer wieder geschilderte Präzision und das in die Tiefe gehende Erfassen eines Sujets führten dazu, dass er ein Thema in verschiedenen Techniken „durcharbeitete" und von Lithografien und Leimfarbenbildern, selten auch Zeichnungen, verschiedene Versionen anfertigte.

Das Motiv des sich an einen Baumstamm lehnenden weiblichen Aktes taucht öfters in seinen Arbeiten auf, zumeist in mehrfigurigen Kompositionen, aber auch als Einzelmotiv. Zu nennen ist hier insbesondere das Gemälde "Stehender Akt unter Bäumen" (Abb. 1), seit 1952 im Museum Kunstpalast in Düsseldorf. Männliche Akte finden sich, abgesehen von den Selbst- und Doppelbildnissen, dagegen seltener im Schaffen des Künstlers. Nur in seltenen Fällen integrierte er Jünglinge in seine Figurenkompositionen. Neben den Gemälden in Emden und Amsterdam bilden auch die Kompositionen "Sich umwendendes Mädchen und Knabe" sowie die verschiedenen Fassungen von "Mutter und Kind" eine Ausnahme, auch wenn der Titel hier etwas in die Irre führt. Zwei weitere, in Mischtechnik ausgeführte Leinwände, darunter „Badendes Paar" (Abb. 2),

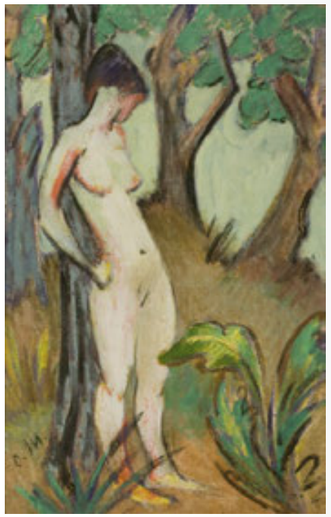
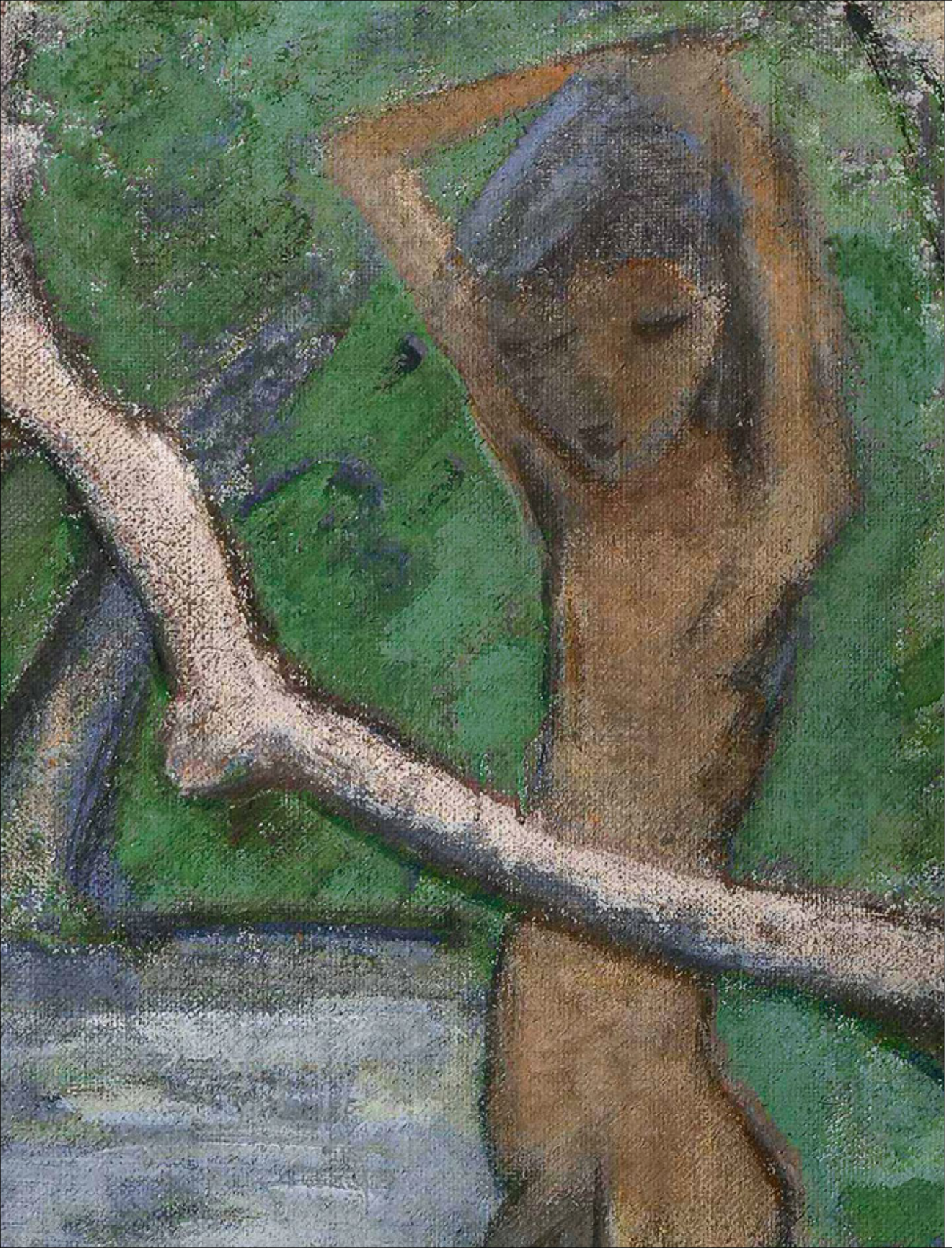


Abb. 1: Otto Mueller. Stehender Akt unter Bäumen. 1920 (G1920/17)

gehören ebenfalls dazu. Besonders bei „Badendes Paar" (Abb. 2) taucht vergleichbar spannungsreich die Darstellung des Mädchen- und Knabenakt wieder auf und es findet zudem noch die rückseitige Knabenfigur von „Frau und Knabe" hier Verwendung. Zu beiden Themenvariationen existieren lithografische und malerische Ausführungen, nicht so bei dem vorliegenden Gemälde. Hier lassen sich nur in der Anlage der Figuren die Zeichnungen „Nacktes Mädchen zwischen Bäumen" (Abb. 3) und „Stehender Knabenakt zwischen Bäumen" (Abb. 4), hier spiegelverkehrt, heranziehen. Von „Frau und Knabe" scheint es also trotz der thematischen Nähe nur diese eine Leimfarbenversion zu geben.

Mueller schaffte es, trotz seiner Konzentration auf wenige Themen und wiederholender Motive, ein eigenständiges Werk zu schaffen, das trotz seines dunklen Kolorits der letzten Jahre niemals monoton wirkte und die Farbe für sich entdeckt hatte. Er gehörte mit zu den eigenwilligsten Malern seiner Zeit, was sich am deutlichsten, so ein zeitgenössischer Kritiker, an seinen Landschaftsdarstellungen zeigte, „deren poetischem Charme sich auch die Gegner dieses Malstils nicht widerstehen könnten, wenn sie nicht nur die Technik entmutigt wurden („Leimfarbe auf rauer Sackleinwand"), die fernab jeglicher Tradition lag. Aus dem Nichts eines Motivs konnte er ein Kunstwerk von höchster Eindrucksstärke schaffen. Dies gelang ihm mit erstaunlich einfachen Mitteln, wodurch der Wert und die Bedeutung seiner Bilder erhöht wurde.[9] Im letzten Jahr seines Lebens erfuhr Mueller eine große Aufmerksamkeit und auch in der von dem neuen Direktor des Schlesischen Museums, Erich Wiese, eingerichteten Dauerausstellung der Moderne erfuhren zwei seiner Werke hohe Anerkennung, indem hervorgehoben wurde, dass sie seiner genialen Begabung bestes Zeugnis ablegen würden. Der frühe Tod des Künstlers im September 1930 gab Anlass, sein Werk zusammenfassend zu beurteilen und die von Wiese initiierte sowie organisierte Gedächtnisausstellung vereinte 68 Gemälde, zahlreiche Aquarelle und Zeichnungen und ist bis heute eine der umfangreichsten Werkschauen des Künstlers geblieben. Günther Hirschel-Protsch charakterisierte sein Schaffen anlässlich dieser Ausstellung treffend: „Er hat schon in frühen Jahren […] eine eigenartige Technik gewählt, in welcher er seine großen Bilder schuf […]. Er war ein sicherer Techniker und ein überraschend sorgfältiger Kenner kleinster Regungen und Bewegungen des menschlichen Körpers."[10]



DER NACHLASS DES KÜNSTLERS

Schon 1931 stellte Erich Wiese, der damalige Direktor des Schlesischen Museums in Breslau und beste Kenner des Werkes Otto Muellers fest, dass grundsätzlich auf den Bildern Datierungen fehlen und viele Werke schon zum damaligen Zeitpunkt oft nicht mehr aufs Jahr zu bestimmen waren. Als Anhaltspunkte zur Datierung helfen oft Ausstellungsbeteiligungen. Eine wichtige Grundlage ist auch das erste nach dem Zweiten oder Ersten Weltkrieg aufgestellte Verzeichnis von Wenzel Nachbaur. Historische? Fotografien von Werken sind oft nur bedingt aufschlussreich, da aufgrund der teuren Anfertigung nicht jedes Bild im endgültigen Zustand fotografiert zu sein scheint: Als Beispiele können in diesem Fall die beiden Liebespaare in Wiesbaden und Leipzig herangezogen werden, die von Mueller noch einmal überarbeitet worden sind und deren heutiger Zustand nicht mit den Aufnahmen aus der Zeit übereinstimmt.
Das Gemälde „Frau und Knabe“ befand sich 1930 noch im Nachlass des Künstlers. Der 1874 in Liebau in Schlesien geborene Otto Mueller starb im Oktober 1930 in Obernigk bei Schlesien. Mit seinem Tod hinterließ Mueller eine Reihe von Gemälden, Papierarbeiten und Druckgrafiken, die zunächst alle in seinem Atelier an der Breslauer Kunstakademie zusammengezogen wurden. Im Auftrag der Familie bemühte sich zunächst Erich Wiese zusammen mit dem Akademiediener Heise um eine erste Auflistung der Werke, bevor sich der Maler und Freund Muellers, Erich Heckel, um die Aufstellung des Nachlasses kümmerte. Er listete die hinterbliebenen Werke, nummerierte die auf grobem Mischgewebe gemalten Bilder und versah die nicht signierten Papierarbeiten mit einem Nachlassstempel und seiner Signatur. Aus dem Nachlass erhielt Muellers erste Frau Maschka dreizehn Bilder und seine dritte Frau Elfriede Timm neun Gemälde. Sein Sohn Josef erbte als einziger Nachkomme des Künstlers den Großteil der Werke, insgesamt 29 Gemälde. Darunter befand sich auch „Frau und Knabe“, die Nummer acht der nicht aufgespannten Leinwände. Obwohl es nicht als eines der Werke gelistet ist, die von Josef Mueller an die Berliner Nationalgalerie gegangen sind und es auch nicht in der Gedächtnis-Ausstellung auftaucht, muss es aufgrund der Beschriftung auf der Rückseite zu einem Zeitpunkt im Kronprinzenpalais gewesen sein. Genaueres dazu ist nicht bekannt. Das Kronprinzenpalais hielt in den 1930er Jahren aus dem Besitz Maschka Muellers insgesamt elf Gemälde als Depositum zurück. Auch über die Galerie Goldschmidt und Wallerstein und aus dem Besitz Ismar Littmanns waren Werke in das Berliner Museum gekommen, nicht nachweisbar ist bisher das vorliegende Gemälde.
Für die von Mai bis August 1931 in Essen stattfindende Ausstellung des Deutschen Künstlerbunds fragte Heckel bei Elsbeth Herbig, der Mutter von Josef Mueller an, ob die Ausleihe einer der folgenden Arbeiten möglich wäre: der „Akt mit Masken ringsum“, „Frau und Knabe“, das „Zigeunerzelt“ oder das „Selbstbildnis mit Hahn“. In Essen gezeigt wurden das „Zigeunerzelt“, das „Selbstbildnis mit Hahn“ sowie der „Akt zwischen Bäumen“. Das Gemälde „Frau und Knabe“ ging dagegen im September 1931 den existierenden Aufzeichnungen zufolge zunächst mit 27 weiteren Werken aus dem Besitz Josef Muellers im Auftrag seiner Mutter Elsbeth Herbig, der zweiten Frau Muellers, zur Galerie Günther Franke nach München. Vor allem Franke, aber auch die Galerie Alex Vömel in Düsseldorf waren die beiden Galeristen, die sich bis in die 1950er Jahre um die Werke im Eigentum von Josef Mueller, um ihre Verkäufe und um Ausstellungen gekümmert haben. Erst in den 1950er Jahren wechselte das Bild „Frau und Knabe“ zum ersten Mal den Eigentümer, blieb aber in privatem Besitz und war zuletzt über vierzig Jahre in derselben Privatsammlung.
(Dr. Tanja Pirsig-Marshall)

1 „Breslauer Kunstakademie“, in: Breslauer Zeitung, Nr. 222, 3.5.1919, S.4
2 Johannes Rickert, „Das pädagogische Prinzip der Breslauer Kunstakademie (1900-1932), in: Kuntschulreform 1900-1933, hrsg. von Hans M. Wingler, Berlin 1977, S. 21
3 Vgl. Henrike Holsing, „Ich kann nur malen, was ich liebe“. Das Bild derFrau in otto Muellers Werk, in: Otto Mueller, Einfach – Eigen – Einzig, Beiträge zu Leben und Werk Otto Muellers, Bd. III, hrsg. von Hans-Dieter Mück und Dieter W. Posselt, S.88-95
4 Christiane Remm, „über Otto Muellers Mitgliedschaft in der Künstlergemeinschaft Brücke, in: Maler, Mentor, Magier, Otto Mueller und sein Netzwerk in Breslau, Berlin, 2018, S. 71-77, S. 75
5 Nachlass Erich Wiese
6 Otto Mueller in: Ausst. Kat. Otto Mueller, Paul Cassirer, Berlin 1919
7 Paul Westheim, „Otto Mueller“, in: Das Kunstblatt, Heft 5, Mai 1918, S. 129-141
8 Otto Mueller an Maschka Mueller, Brief 97 (alt 155), etwas Mai 1922, in: Lüttichau, Mario-Andreas von und Pirsig, Tanja, Werkverzeichnis der Gemälde, CD-Rom, Briefe
9 Vgl. Rudolf Hillebrand, „Akademie-Ausstellung“, in Breslauer Zeitung, Nr. 24, 24.1.1930, S. 2
10 Günther Hirschel-Protsch, „Gedächtnisausstellung Otto Mueller im Museum“, in: Die freie Meinung, Nr. 8, 21,21931, S. 2

Abb. 2: Otto Mueller. Badendes Paar. 1924. (G1924/23)

Abb. 3: Otto Mueller. Nacktes Mädchen zwischen Bäumen. 1923. (P1923/50)

Abb. 4: Otto Mueller. Stehender Knabenakt zwischen Bäumen. 1917 (P1917/09)

13

FRANZ GERTSCH

1930 MÖRIGEN/SCHWEIZ
2022 RIGGISBERG/SCHWEIZ

Schwarzwasser/Schwarzwasser I (Petrol). 1990/91. Farbholzschnitt (Handabzug) auf Kumohadamashi-Japan von Iwano Heizaburo. 234 x 182cm (276 x 217cm). Signiert und nummeriert verso. Franz Gertsch/ Turske & Turske, Zürich (Hrsg.). Ex. 4/20. Künstlerrahmen.

Das Blatt wurde vom Künstler in Kooperation mit dem Drucker Nik Hausmann gefertigt.

Provenienz:
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen
- Privatsammlung Berlin

Ausstellungen:
- Museum Franz Gertsch, Burgdorf 2016 – 2023 (Dauerleihgabe)

Literatur:
- Firmenich, Andrea (Hrsg.): Franz Gertsch - Holzschnitte. Aus der Natur Gerissen, Köln 2013, WVZ.-Nr. 12, S. 119, Abb.
- Mason, Rainer Michael (Hrsg.): Franz Gertsch - Holzschnitte (3. erw. Aufl.), Zürich 1991, WVZ.-Nr. 12c, Abb.
- Vgl. Ausst.-Kat. Franz Gertsch - Geheimnis Natur, Museum Frieder Burda, Baden-Baden, Stuttgart 2014, S. 35, Abb.
- Vgl. Ausst. Kat. Franz Gertsch. Retrospective, Kunstmuseum Bern/Museum Franz Gertsch, Burgdorf, Stuttgart 2005/06, S. 178/179, Abb.
- Vgl. Graphische Sammlung der ETH Zürich (Hrsg.): Franz Gertsch. Landschaften, Stuttgart 1993, S. 19, Abb.

€ 120.000 – 180.000
$ 128.400 – 192.600

- **Einer der gesuchten monumentalen „Schwarzwasser“ Holzschnitte in der thematisch abgestimmten Farbgebung Petrol**
- **Die Exemplare der Auflage variieren farblich und sind somit Unikate**
- **Eine der ersten Auseinandersetzungen des Künstlers mit der Natur, welche er in voller Dynamik dem Betrachter erfahrbar macht**
- **Von 2016 – 2023 Dauerleihgabe im Museum Franz Gertsch in Burgdorf/ Schweiz**

1976 übersiedelt Franz Gertsch mit seiner Familie von Bern in das ländliche Rüschegg, in ein ehemaliges Bauernhaus mit einem hohen Dach, das versunken in der hügeligen Landschaft des Berner Oberlandes liegt. Das Haus bietet ihm sowohl Wohnraum als auch ein geräumiges Atelier, in dem er ungestört und mit großer Konzentration arbeiten kann. Zunächst führt Gertsch hier unverändert die Arbeit an seinen Gemälden mit den zeittypischen Szenen weiter. So entstehen hier der fünfteilige Patti Smith-Zyklus und in den achtziger Jahren die berühmten monumentalen Frauenporträts, die anders als die Bilder der Siebziger eine große Ruhe und Distanz ausstrahlen und in denen Gertsch auf vordergründige zeitgemäße Details verzichtet. Er konzentriert sich auf das Gesicht, auf die Haare, auf die Monochromie des Hintergrunds, und versteht das Thema der Frauenporträts als Landschaft. 1986 hat Gertsch anlässlich einer Ausstellung seiner Frauenporträts in Basel das Gefühl an einem Endpunkt angekommen zu sein und erkennt die Gefahr bei weiteren großformatigen Bildern in eine gewisse Routine zu verfallen. Er sucht einen neuen Weg, den er im Holzschnitt findet, eine Technik, der er sich nur in seinem Frühwerk kurz gewidmet hat.
1986 entsteht sein erster großformatiger Holzschnitt, in einer Zeit als diese Technik ein Art Revival erlebt und auch bei Künstlern wie Baselitz und Penck Anklang findet. Aber anders als bei dem Holzschnitt üblich, verzichtet Gertsch auf die schroffe Kontur der Linie und schafft durch die Verwendung eines winzigen Hohleisens tausende dreieckige, millimeterkleine Einkerbungen, die einen sanften Übergang zwischen Hell und Dunkel ermöglichen (Abb. 1). Er findet so einen Weg mit der Technik des Holzschneidens zu malen. Erforderlich ist eine (meist blau) eingefärbte Birkenholzplatte, auf die er das Motiv projiziert. Er hebt mit dem kleinen Hohleisen tausende Punkte aus der Platte heraus, wodurch er Zentimeter für Zentimeter Fläche und Hell und Dunkel evoziert. Es ist eine schwierige Technik, die einer äußersten Konzentration erfordert und, was bestimmend ist, keine Korrektur zulässt. In dem ersten Holzschnitt, noch ein Bildnis „Natascha" (1987), verwendet Gertsch drei unterschiedlich eingefärbte Platten, wodurch eine farbige Wirkung entsteht. Als er sich aus Japan großformatige Papiere beschafft, ist es ihm möglich monumentale Holzschnitte zu realisieren, oft im Format von 276 x 217 cm. Diese entstehen in seinem Atelier zu Anfang im Licht eines spiegelverkehrt auf die farbig präparierte Holzplatte projizierten Dias, und während des Arbeitsprozesses auch aus der Erinnerung. Nach Fertigstellung der Platte folgt der Druckprozess, ein aufwendiger Vorgang, da wegen des großen Formats ein ganzes Team damit beschäftigt ist, mit Glaslinsen gleichmäßig die mit Mineralfarben eingefärbte Platte zu bearbeiten. Gertsch wählt die Farbe aus und für jeden Druck jeweils neu, die er in kleinformatigen Farbproben vorbereitet (die z. Zt. in seinem Museum in Burgdorf erstmals ausgestellt sind), sodass keine Auflage entsteht, sondern jeweils einmalige Drucke. Durch die Monochromie verschwindet die Präsenz der Darstellung, was vor allem bei den Frauenporträts auffällt: Das Motiv erscheint wie hinter einem leichten Schleier in einem Farbraum, geheimnisvoll und weit weg, und zieht so den Betrachter besonders in den Bann.
Mehr als zehn Jahre nach dem Umzug nach Rüschegg, Ende der 80er Jahre, widmet Gertsch sich der Natur seiner unmittelbaren Umgebung, die bis zu seinem Tode ein Hauptthema in seinem Werk bleiben sollte. Hierbei fällt die Reduzierung des Sujets auf: Während die ersten Holzschnitte „Rüschegg" (1988/1989) und „Schwarzwasser I" (1990/1991) den Blick auf seinen Garten und einen Gebirgsbach in seiner Nähe zeigen, entstehen im Laufe der Jahre immer kleinere Ausschnitte, die in immer monumentaleren Formaten (z.B. beim Thema „Gräser" oder „Pestwurz") umgesetzt werden.
Der hier angebotenen Holzschnitt „Schwarzwasser I" zeigt einen Blick von unten auf das „Schwarzwasser", in dem sich das Sonnenlicht diagonal im Wasser spiegelt. Die kleinen Kreise im Wasser sind durch Tropfen verursacht. Gertsch hat den Augenblick selber beschrieben: „An einem Novembermorgen 1990 spazierte ich mit der Kamera den Fluss entlang. Es war neblig und es hatte den ersten Raureif zum Schmelzen. Tropfen und kleine Eisstückchen fielen von den Bäumen ins Wasser, und so entstand dieses Licht-Wasser-Spiel" (Abb. 2).[1] Der Künstler hielt dieses fotografisch in einem Sekundenbruchteil fest, eine Situation, die er als Zeichner oder Maler nie dinghaft hätte machen können. Die Farbe „Petrol" entspricht dem Charakter des dunklen Wassers an dem bewölkten Tag, an dem die fotografische Vorlage aufgenommen wurde. Für alle Drucke von „Schwarzwasser I" hat Gertsch gedämpfte Farben gewählt, die Stimmung des Motivs berücksichtigend.
In diesem Werk gelingt es Gertsch, uns die Realität mit einem neuen Blick erfahren und verstehen zu lassen.
Mit seinen großformatigen Holzschnitten hat Franz Gertsch die Geschichte des Holzschnitts um ein eindrucksvolles Kapitel bereichert. Er hält in „Schwarzwasser I" eindrucksvoll die Realität eines kurzen Augenblicks in eine zeitlose Darstellung fest und verbindet diese mit der Abstraktion der Monochromie.
(Drs. Guido de Werd)

1 Zitiert nach: Angelika Affentranger-Kirchrath, Franz Gertsch. Rüschegg, Zürich 2020, S. 49

Franz und Maria Gertsch am Schwarzwasser, 1994

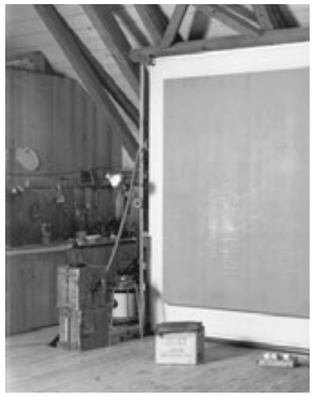


Abb. 1: Der Druckstock „Schwarzwasser" im Atelier Franz Gertsch

14

WOLFGANG TILLMANS

1968 REMSCHEID

- Tillmans ist einer der wichtigsten Vertreter der zeitgenössischen Fotografie und hochgefragt im internationalen Kunstmarkt
- Besonders herausstechendes Foto aus einer Serie mit dem Thema des Atlantischen Ozean
- Hochinteressantes Werk von unglaublicher Bewegung und Raumeinnahme

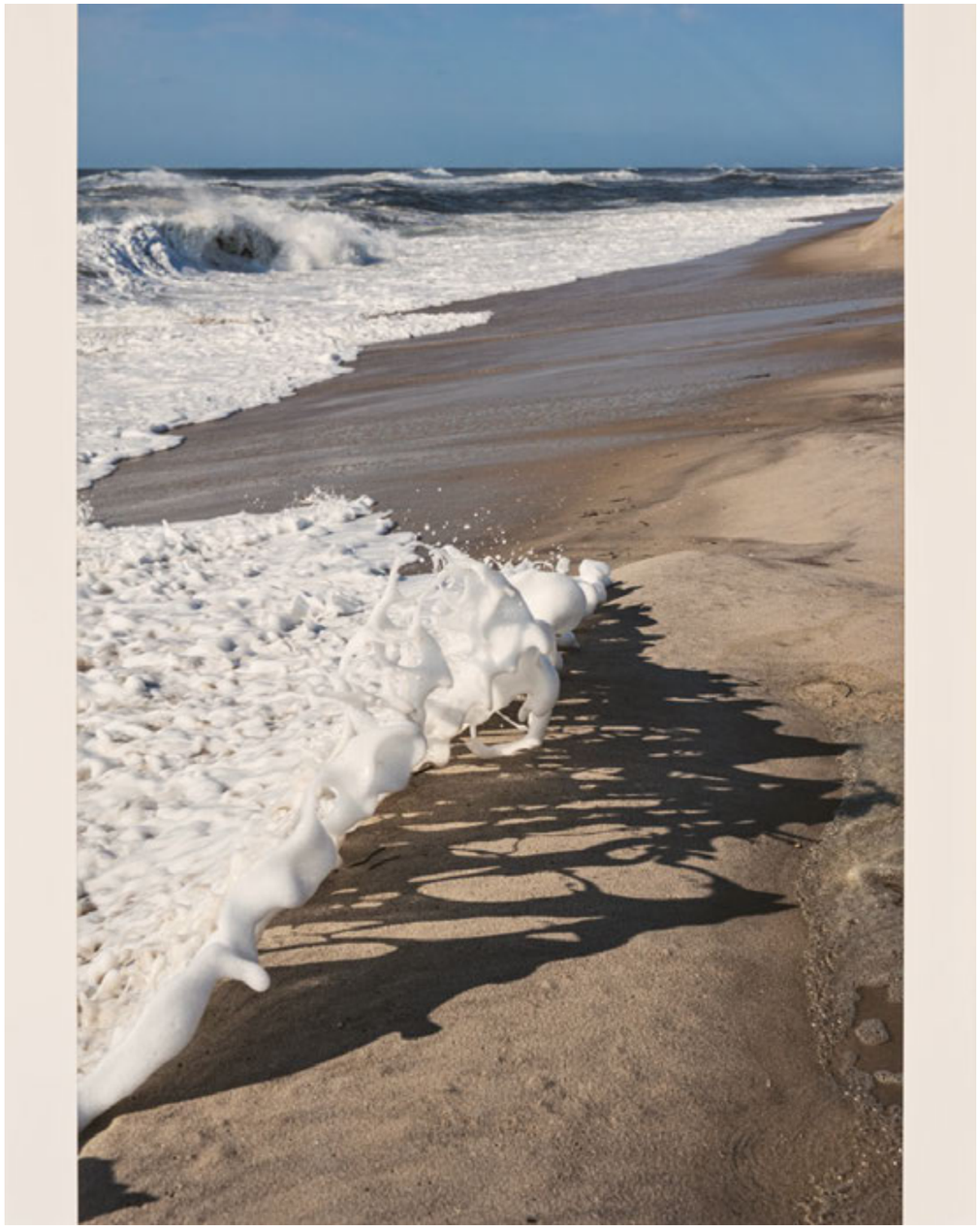
Hermine, a. 2016. Inkjet-Print. Auf Alu-Dibond montiert. 72,5 x 49cm (72,5 x 57,5cm). Signiert und nummeriert. Ex. 3/3 + 1 A.P. Künstlerrahmen. Im Rahmen beschrieben.

Provenienz:
- Maureen Paley Gallery, London (Aufkleber)
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Wolfgang Tillmans, dem bereits große Retrospektiven in der Tate Modern, London oder der Fondation Beyeler, Basel gewidmet wurden und der zuletzt im Museum of Modern Art, New York zu sehen war, wurde Anfang der 1990er Jahre als Fotograf für das Magazin i-D bekannt.
Als Künstler hat er die Grenzen der Fotografie konsequent und unerbittlich verschoben. Ob Porträts, Stillleben oder Landschaften – seine Bilder sind Ausdruck eines fast zwanghaften Bedürfnisses nach Selbstdokumentation. Tillmans tauchte in den 1990er Jahren mit seinen Schnappschuss-Dokumentationen der Jugend-, Club- und LGBTQ-Kultur in der Szene der Kunstfotografie auf. Im Laufe der Zeit hat sich seine Praxis weiterentwickelt und umfasst nun auch großformatige Abstraktionen sowie diaristische Fotografien. Eines dieser dokumentarischen Werke ist die hier angebotene Fotografie „Hermine, a“ aus dem Jahr 2016, die trotz der konkreten Darstellung einen abstrakt-ornamentalen Charakter hat und scheinbar etwas Skulpturales festzuhalten scheint.

„Hermine, a“ ist eines von mehreren Bildern von Tillmans, die den Atlantischen Ozean zeigen und als Serie 2015/16 angelegt wurden. Die Vergänglichkeit der Fotografie ist deutlich zu spüren, ein Moment in der Zeit, der eingefroren wird, bevor die aufgewühlte Brandung auf den Sand prallt. Metaphorisch spielt Tillmans auf die Vergänglichkeit aller Dinge an und verweist auf Henri Cartier-Bressons Begriff des "entscheidenden Moments" oder den Bruchteil einer Sekunde, den eine Fotografie einfängt. Die Meereslandschaft ist auch eine Anspielung auf die lange Tradition von Meeresbildern in der Kunstgeschichte, ein Bekenntnis zur Zerbrechlichkeit der natürlichen Welt.
Die Fotografie wurde mit einer hochauflösenden, vollformatigen 35-mm-Digitalkamera aufgenommen. Tillmans begann 2009, in diesem Format zu fotografieren, und erklärte die Herausforderungen und Vorteile der Verwendung eines so detailreichen Mediums: "Das ist keine rein technische Frage, sondern wirft tatsächlich einige philosophische Fragen auf, denn wie wir wissen, haben viele Fortschritte in der Kunst ihren Ursprung in Fortschritten in der Technologie. Ich sah mich plötzlich mit Fotografien konfrontiert, die mehr Details zeigen, als sich mein Gehirn je merken kann, und mehr Details, als mein Auge je hätte sehen können." (Wolfgang Tillmans, übersetzt und zit. nach Interview mit Tillmans in: CanadianArt, 18. Oktober 2016)
Im Fall von „Hermine, a“, gibt es so unendlich viele Details in der Brechung der Welle eines Meeres, das sehr aufgewühlt ist. Wir sehen die volle Wucht der großen Gesamtbewegung, aber es gibt auch viele kleinere Brechungen, die alle aufeinanderprallen, und man spürt, dass die Oberfläche an jeder Stelle und an jedem Ort und zu jeder Zeit aus sich herausbricht.

€ 40.000 – 60.000
$ 42.800 – 64.200



© VG Bild-Kunst, Bonn 2023

15

NORBERT BISKY

1970 LEIPZIG

- **Norbert Bisky zählt zu den bekanntesten zeitgenössischen Malern**
- **Außergewöhnlich farbgewaltiges Gemälde voller Leuchtkraft und Energie**
- **Großformat mit hohem Wiedererkennungswert, da es die für den Künstler so typischen Figuren par excellence zeigt**

Abzug. 2005. Öl auf Leinwand. 200 x 250 cm. Signiert und datiert verso unten mittig: Bisky 2005.

Provenienz:
- Galerie Michael Schultz, Berlin
- Privatsammlung Bayern

Ausstellungen:
- Art Frankfurt, 2005

Norbert Bisky ist einer der bedeutendsten zeitgenössischen Maler Deutschlands. Seine neorealistischen Gemälde zeichnen sich durch eine ungeheure Farbgewalt aus, die die dargestellten Protagonisten oft wie eine Woge umspielt.
Der Sohn des 2013 verstorbenen Politikers Lothar Bisky wurde 1970 in Leipzig geboren. Er wächst in der DDR auf, erlebt die Hoffnungen vor dem Mauerfall und die Enttäuschungen danach. Bisky ist vertraut mit den Werken des Sozialistischen Realismus' und setzt sich in seinen eigenen Gemälden, in den heroischen Posen und idealisierten Körpern seiner Dargestellten, kritisch damit auseinander.
Von 1994 bis 1999 studiert er an der Universität der Künste Berlin bei Georg Baselitz. Neben ihm nennt Bisky die alten spanischen Meister Francisco de Goya, Francisco de Zurbarán oder Jusepe de Ribera als Impulsgeber für seine Kunst.

Der Mensch steht im Mittelpunkt seiner Gemälde. Meist sind es junge Männer, die sich in teils alltäglichen, teils mystischen Szenarien wiederfinden. Allen ist gemein, dass die Umgebung und oft auch die Protagonisten sich teilweise oder ganz in Farbwirbeln auflösen. Wahre Farbexplosionen ereignen sich auf seinen Bildern.
Auch das hier vorgestellte Gemälde „Abzug" zeigt schöne, blonde Jünglinge mit wohlgeformten Körpern, die mehr einen idealisierten Typus als Individuen darstellen. Einer Körperstudie gleich führt uns der Künstler den männlichen Körper aus verschiedenen Perspektiven und in unterschiedlichen Ausschnitten vor.
Die jungen Männer tollen, zerren sich an den Haaren, bewerfen sich und wir beobachten sie in ihren kraftstrotzenden Bewegungen. Sie sind umgeben von einer Aura aus Farbe und Licht, die sie hell erstrahlen lässt. Durch die Bewegung, das Licht und die leuchtende Farbe versprüht das Werk eine Energie, die ihresgleichen sucht und sich auf die Betrachtenden überträgt.
Die Dynamik der Bewegungen dirigiert unseren Blick von links nach rechts mit der Geste des werfenden Jungen und von dort in die verschiedensten Richtungen. Diese Bildachsen bauen eine Balance und gleichzeitige Spannung im Bild auf.
Die Badehosen der Protagonisten deuten an, dass sie sich im Wasser befinden, doch sie scheinen sich eher im Farbenmeer zu vergnügen, denn die Umgebung bleibt vage, unbestimmt, irreal. Das flammende Haar der Jungen löst sich auf in das Dasein der Farbe, welche sie umgibt, ebenso wie der Pinsel des Malers sich mit Farbe tränkt, um diese auf die Leinwand zu bringen. Das Inhaltliche und das Malerische verschränken sich auf grandiose Weise.

€ 50.000 – 70.000
$ 53.500 – 74.900

16

ERICH HECKEL

1883 DÖBELN
1970 RADOLFZELL

Badende vor Bäumen. 1913. Öl auf Leinwand. 96 x 81 cm. Monogrammiert und datiert unten links: E H 13. Modellrahmen.

Provenienz:
- Curt Glaser, Berlin
- Paul Westheim, Berlin
- Charlotte Weidler, New York
- Siegfried Adler, Montagnola
- Galerie Thomas, München
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

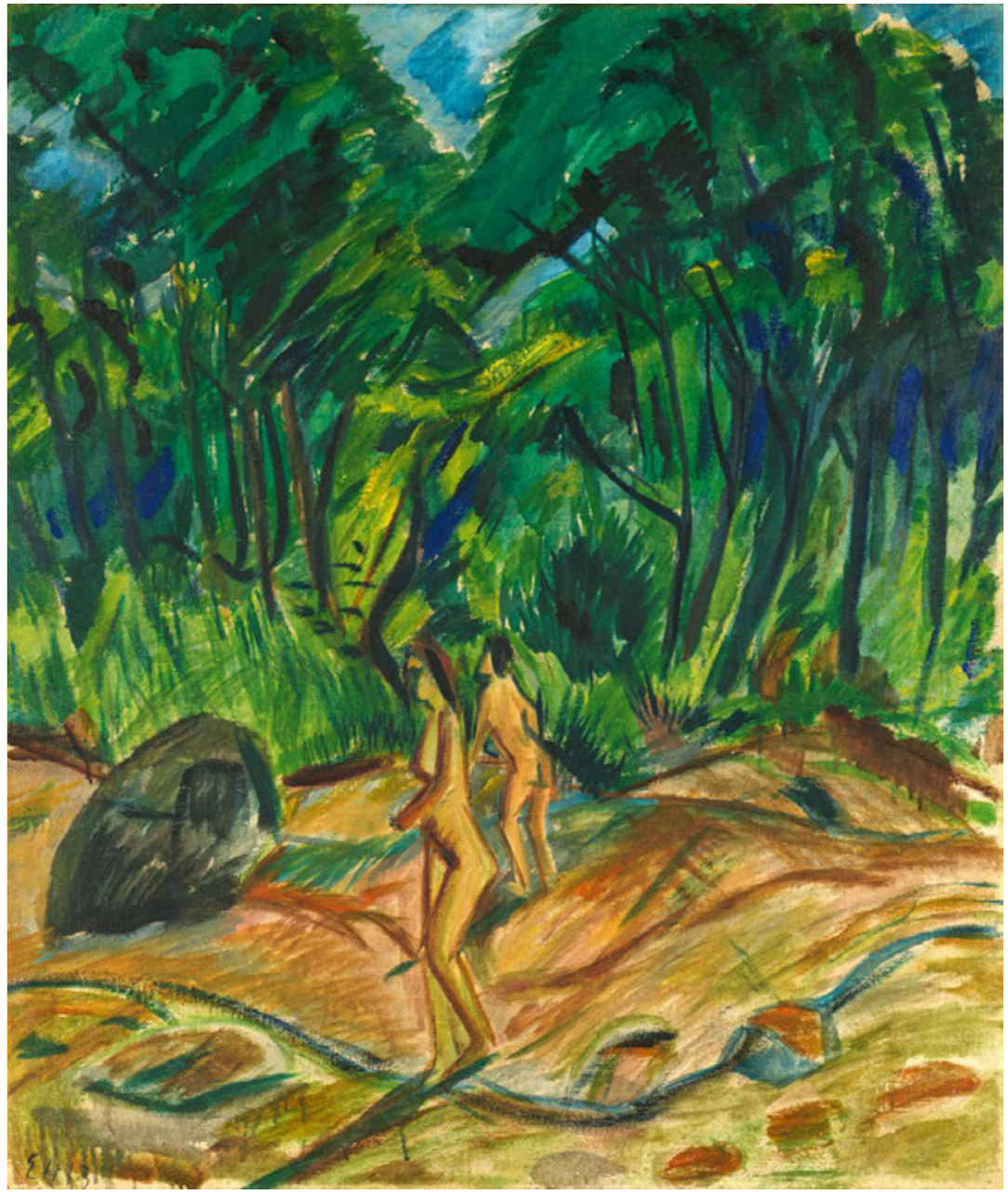
Ausstellungen:
- Kronprinzenpalais, Berlin 1928
- Galerie Thomas, München 1974
- Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 2003
- Museum Folkwang, Essen 2003

Literatur:
- Hüneke, Andreas: Erich Heckel - Werkverzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Skulpturen, Bd. 1, 1904-1918, München 2017, WVZ.-Nr. 1913-53, Abb.
- Vogt, Paul: Erich Heckel. Mit Oeuvre-Katalog der Gemälde, Wandmalerei und Plastik, Recklinghausen 1965, WVZ.-Nr. 1913/28, Abb. (hier mit abweichenden Maßangaben)
- Ausst.-Kat. Neuere deutsche Kunst aus Berliner Privatbesitz, Kronprinzenpalais, Berlin 1928. Kat.-Nr. 25
- von Hohenzollern, Johann Georg/Lüttichau, Mario-Andreas von (Hrsg.): Otto Mueller. Eine Retrospektive, München 2003, Kat.-Nr. 19, S. 37, Abb.

Zur Sammlung Paul Westheim:
Vgl. Müller, Melissa/Tatzkow, Monika (Hrsg.): Verlorene Bilder – Verlorene Leben. Jüdische Sammler und was aus ihren Kunstwerken wurde, München 2009, S. 28 - 43.
Durch einen Vergleich von 1973, der richterlich 2019 mit einer Entscheidung des New York Supreme Courts (Aktenzeichen: 9588 650298/13) nochmals bestätigt wurde, bestehen für die Werke aus der Sammlung Westheim, die nach 1945 veräußert wurden, keine Ansprüche der Erben nach Paul Westheim.

€ 600.000 – 800.000
$ 642.000 – 856.000

- **Museales Gemälde aus dem wichtigen Jahr 1913, direkt nach der Auflösung der Künstlervereinigung „Die Brücke“**
- **Typische Darstellung der einsamen Landschaft um Osterholz an der Flensburger Förde, wo Heckel über 30 Jahre lang mehrere Monate im Jahr lebt und arbeitet und seine stärksten Werke entstehen**
- **Reduzierte Linien, starke Kontraste und die abstrahierte Darstellung der Akte und Landschaft sind ganz im Geiste des Expressionismus**



ABGELEGENER GEHT ES NICHT!

Kaum mehr als zehn einsame Bauernhäuser im äußersten Norden Deutschlands, das ist Osterholz, auf keiner Landkarte zu finden. Wenige Schritte bis zum Strand am südlichen Ufer der Flensburger Außenförde, Dänemark gegenüber.

Auf der Suche nach einer Landschaft, die nahezu unerreichbar in eigenen Rhythmen lebte, wurden Erich Heckel und Sidi Riha hier 1913 fündig, fanden ein Stückchen Erde, das in seiner „Vielgestaltigkeit und einem unaufhörlichen Wechsel der Erscheinungsformen […] die Nähe des Intimen mit unfassbarer Weite und majestätischer Ruhe und mit unaufhörlicher Bewegung vereinigte und dennoch ohne alle äußeren Effekte die Ursprünglichkeit des Natürlichen besaß.“ [1]

Begonnen hatte die Reise 1913 in Hamburg. Erich Heckel, nicht mehr gebunden an die Pflichten eines Geschäftsführers der „KG BRÜCKE“, eine Aufgabe, in der er schließlich für mehr als einhundert Ausstellungen verantwortlich war, besuchte das Hamburger BRÜCKE-Passiv-Mitglied, den Sammler und Werkverzeichnis-Autor [2] Landgerichtsdirektor Dr. Gustav Schiefler. Und dann: Eines Morgens „verließ Heckel das gastliche Haus, entschieden erklärend, er gehe auf die Suche nach einer Landschaft, der er ansehe, dass er viele Jahre in ihr werde arbeiten können.“ [3]

Zunächst wanderte und radelte er – den Zeichenblock immer zur Hand – die Nordseeküste hinauf bis nach Niebüll, bog ab nach Osten, erreichte Flensburg. „In dieser schönen alten Stadt galt sein erster Weg dem Hafen, in dem er einen Dampfer zu einer „Rundfahrt um Alsen“ bereitliegen fand und den er für die folgende Fahrt in das unbekannte Neuland bestieg.“ [4]

Gleich zweimal – auf der Hin- und auf der Rückfahrt – kam der Maler unmittelbar an sandigen Klippen und einem Strand mit großen Steinen vorbei. Der Blick nach Süden zeigte ihm auch die Gliederung der Küste, die kleinen Dörfer inmitten der Felder, das von Bächen durchflossene Wiesengelände und einen markanten Hügel, auf dem eine weithin sichtbare Windmühle stand. „Dass dies die gesuchte Landschaft sei, davon war der Maler überzeugt.“ [5] Bei einem Zwischenstopp fragte er den Schiffsführer, wie er zu einem dieser winzigen Dörfer gelangen könne. Der kannte sich aus, nannte ihm den Ort „Osterholz“ – hier hörte Erich Heckel erstmals den Namen. Der Weg dorthin führe über einige Moorwiesen, an einem Bauernhof und dann einem Wäldchen vorbei zu einem schmalen Küstenstreifen unweit der Abbruchkante, an der vier ‚Katen‘, kleine bäuerliche Gehöfte, aufgereiht stünden, in denen Handwerker und Fischer wohnten. Dort solle er nach einem Bootsbauer Peter Hansen fragen, der ihm sicher ein Zimmer vermieten könne

DAS UNBEKANNTE LAND

Alles traf ein, genau wie es der kluge Fährmann beschrieben hatte. Heckel war an seinen Sehnsuchtsort angekommen. Er wird ihn von nun an – außer in den Kriegsjahren 1915/1918 – in jedem Sommer bis 1944 für mehrere Monate aufsuchen, eine der Katen kaufen und aus seinem Atelier unter dem Reetdach über die Steilküste, den flachen Strand und das Meer bis nach Dänemark schauen (Abb. 1).

An Walter Kaesbach, den langjährigen Freund, schreibt er am 9. Juli 1913 in einem Brief: „Der Strand ist reizvoll durch die grossen Steine am Wasser und die steil abfallenden Ufer, die kahl oder bewaldet […] sind.“ Wenig später schickt er ihm eine Postkarte und schwärmt noch einmal: „Der Strand ist so reizvoll. Auch hier kann ich so viel Wolken beobachten, auftürmende und vorüberjagende […].“ Aus seinem ‚Paradies‘ berichtet er einen Monat später, am 9. August, auch Gustav Schiefler nach Hamburg: „[…] ich bin so wenig wie möglich im Zimmer, trotz des recht kalten und wechselnden Wetters immer draußen zeichnend und wandernd.“ […] Mit dem Aufenthalt hier an der Förde habe ich es doch auch sehr gut getroffen.“ Walter Kaesbach erhält am 23. August einen weiteren Brief: „Es ist so sehr schön, am Strand ganz allein zu liegen […] Ich glaube, es ist auch in meinen Arbeiten hier mehr von dem Wind und den bewegten Büschen, den gebogenen Bäumen und dem bewölkten unruhigen Himmel drin.“

Abb. 1: Erich Heckel. Osterholz. 1922

Max Sauerland, Leiter des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg, der für sein Haus zahlreiche Arbeiten Heckels erwarb, fasste 1921 in einem Aufsatz zusammen: „[…] ihm ist der Norden zweite Heimat, das lebendige Meer vertrautes Element geworden, er ist ganz hineingewachsen in diese neue Natur – und sie in seine Kunst. In allen diesen Bildern ist nordisch herbe und klar wehende Luft, bewegte, in satten gelbbraunen und grünen Tönen vielgeteilt sich dehnende norddeutsche Landschaft, der überall das wolkenübertürmte Meer mit dem ewigen Wechsel seiner Farben und Formen den Hintergrund bildet.“ [6]

Zuvor: Jene vier Jahre – von 1907 bis 1910 – in Dangast an der rauen Nordsee hatten ihn empfänglich gemacht für das, was das kluge Innere des „Schaffenden unmittelbar und unverfälscht“ bedrängt. Hart und streng begegneten ihm am Jadebusen die Linien aus der Nähe zu den Stürmen und Wellenbergen, die immer bedrohlich und zerstörerisch an den Deichen nagten. Nun aber – in Angeln, in Osterholz – wuchs die Bereitschaft des Malers, für das Licht, den Himmel, die Weite und die unberührte Ruhe, die über allem lag, andere, neue Formen zu finden. Was sich nun auf der Leinwand ereignete, versammelte ein friedlicheres, dem Wesen Heckels näheres Geschehen. Später schrieb er: „Nach den Jahren in Dangast am Jadebusen suchte ich im Frühjahr 1913 ein Gebiet zu finden, das einsam gelegen, aber reicher in der Vegetation und Bodenformation wäre. Auf einer Wanderung am Südufer der Außenförde fand ich das Gesuchte, […].“ [7] Was ihn angezogen hatte und nun für viele Jahre festhielt, war eine sanft geschwungene Bucht mit einem Strand, an den sich landeinwärts ufernahes Gebüsch, darüber vom Wind niedergebeugte Bäume vor dem steten Wind duckten. Das war sein Arbeitsplatz, selbst an kühleren Tagen. Ein Zelt schützte ihn und seine Modelle.

GROSSE FLÄCHEN GROSSE STEINE

Diese weltabgewandte Einsamkeit [8] – „Einsamkeit ist das Beste, was man hat“ wird er später in einem Gespräch mit der Schriftstellerin Lotte Paepcke sagen – verdichtete Erich Heckel 1913 in mehr als fünfzig Gemälden, Aquarellen, Zeichnungen, druckgraphischen Werken – und alle Arbeiten sind geformt aus einem tiefen Einverständnis. Ein Hauch von dem, was auch der Dichter Theodor Storm vor ihm erlebt hatte und mit den Worten einfing:

Erich Heckel in Osterholz bei der Arbeit an der Holzskulptur „Frau“, 1913

„Kein Klang der aufgeregten Zeit drang noch in diese Einsamkeit."
1913 – das Jahr des glücklichen Neuanfangs nach der Auflösung der „KG BRÜCKE" am 28. Mai. Heckel, Kirchner, Pechstein und Schmidt-Rottluff suchten an verschiedenen Orten nach einem allein aus den eigenen Möglichkeiten geprägten Neuanfang:
Das gelang.
Unter Heckels Händen entstand in diesem Sommer das angebotene Gemälde "Badende vor Bäumen". Es zeigt den schmalen Strand bei Osterholz mit einem mächtigen Findling aus dem Ende der letzten Eiszeit. Zwei weibliche Akte gehen auf ihn zu vor einem dichten, lichtdurchfluteten Gehölz. „Kleine Menschenfiguren sind als Silhouetten wie Schwerpunkte in die große Naturrhythmik eingefügt." [9] Darüber der vom Wind gebeugte Wald am aufsteigenden Ufer der den Betrachter wie ein Strudel heranzieht. Diese Partie, die nahezu Zweidrittel des Bildgevierts einnimmt, steigert der Maler bis an den Rand der Abstraktion. Heckel reduziert die Linien auf wenige markante schwarze Pinselschwünge und setzt die Farben Gelb und Grün bildbestimmend in großen Flächen ein. Solche Kühnheit findet sich auch in dem Gemälde „Badende an der Förde" (Abb. 2) und auch sein Meisterwerk „Gläserner Tag" (Abb. 3) zeigt ebenfalls starke Parallelen zu „Badende vor Bäumen" auf.
Und noch eine weitere Beobachtung bindet die drei Gemälde zusammen: „Akte und Landschaft [sind] nichts voneinander Geschiedenes […], die Akte nicht bloße Staffagefiguren und die Landschaft keine bloße Szenerie oder Kulisse, sondern beide, in dasselbe Licht und in dieselbe Atmosphäre getaucht, gehören kreatürlich innig zusammen." [10] Ein wiederkehrendes Moment verstärkt, was Heckel meint:

Abb. 2: Erich Heckel. Badende an der Förde. 1913. (Hüneke 1913/52)

Der Stein ist in seiner Monumentalität mit all den Spuren seiner Jahrtausende währenden Wanderung aus dem hohen Norden ein zeitsammelndes Ereignis: Hier ist mehr als Gegenwart. Davor die Zerbrechlichkeit des Menschen in seiner begrenzten Mitwirkung an allem, was Zeit gestaltet. Ein Holzschnitt „Knieende am Stein" (Abb. 4), artikuliert diese ‚Botschaft' eindringlich und eindrucksvoll: Da ist einmal die prismatisch zersplitterte Weite des Himmels und der Landschaft. Und dann die innige Verbundenheit des immer auch gefährdeten Menschen durch die schützende Umhüllung – wie ein Mantel – des Giganten aus dem Eis der Ferne.
Ein besonderes Dokument – lange unbekannt – hat sich erhalten: Erich Heckel schnitt für seine Gefährtin Sidi Riha aus Anlass ihres Geburtstages einen Holzschnitt: Ein Ex libris. Ein Exemplar – auf einer Postkarte abgezogen – ging als Gruß an Dr. Walter Kaesbach. Und hier bekräftigen Sidi und Erich Heckel noch einmal: „Es ist immer von neuem unglaublich schön hier."
„Dieser kurze Satz bestätigt […], dass die vom Künstler so bewusst gesuchte Landschaft mit sicherem Instinkt gefunden und jenes Einvernehmen mit ihr hergestellt worden war" [11], dem sich die Werke dieses Sommers – auch „Badende vor Bäumen" – verdanken. Alles lag – wie von Ewigkeiten vorbereitet – vor dem Maler.
Er griff zu und schuf 1913 mit seine besten Bilder.
(Prof. Dr. Dr. Gerd Presler)

Abb. 3: Erich Heckel. Gläserner Tag. 1913. (Hüneke 1913/42)

Abb. 4: Erich Heckel. Knieende am Stein. 1913. (Dube H 258)

1 Gerhard Wietek, Erich Heckel 1883-1970, Altonaer Museum in Hamburg 1970, S.9
2 Wilhelm Laage, Arthur Illies, Max Liebermann, Edvard Munch, Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirchner
3 Anton Henze, Erich Heckel. Leben und Werk, Stuttgart/Zürich, 1983, S.46
4 Gerhard Wietek, Erich Heckels erster Aufenthalt an der Flensburger Förde im Jahre 1913, in: ‚Nordelbingen', Band 43, Heide in Holstein 1974, S.145
5 Wie Anmerkung 4, S.145
6 Max Sauerland, Erich Heckel, Farbholzschnitte, Zeichnungen, Aquarelle, Ausstellung zum 90. Geburtstag. In: Genius, Zeitschrift für werdende und alte Kunst, München 1921, S.73-77. Nachdruck in: Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1974, S.57
7 Brief an Ellen Redlefsen, in: Katalog: Erich Heckel an der Ostsee, Brücke-Museum Berlin 2006, S.10
8 An der nicht weit entfernten Husumer Bucht/Nordsee fing Theodor Storm (1817-1888) diese Stimmung ein in dem Gedicht ‚Abseits': „Ein halbverfallen niedrig Haus steht einsam hier und sonnbeschienen."
9 Erich Heckel, Katalog: Zeichnungen, Kunsthalle Tübingen/Kulturhistorisches Museum Bielefeld 1976, S.45
10 Heinz Köhn, Erich Heckel, Aquarelle und Zeichnungen, München 1959, S.17f.
11 Wie Anmerkung 4. S.151

17

OTTO MUELLER

1874 LIEBAU/SCHLESIEN
1930 BRESLAU

- Gefragtes Aktmotiv in der Natur
- Einheit von Mensch und Natur als Sehnsuchtsmotiv des expressionistischen Geistes
- Marktfrische Arbeit aus Privatbesitz

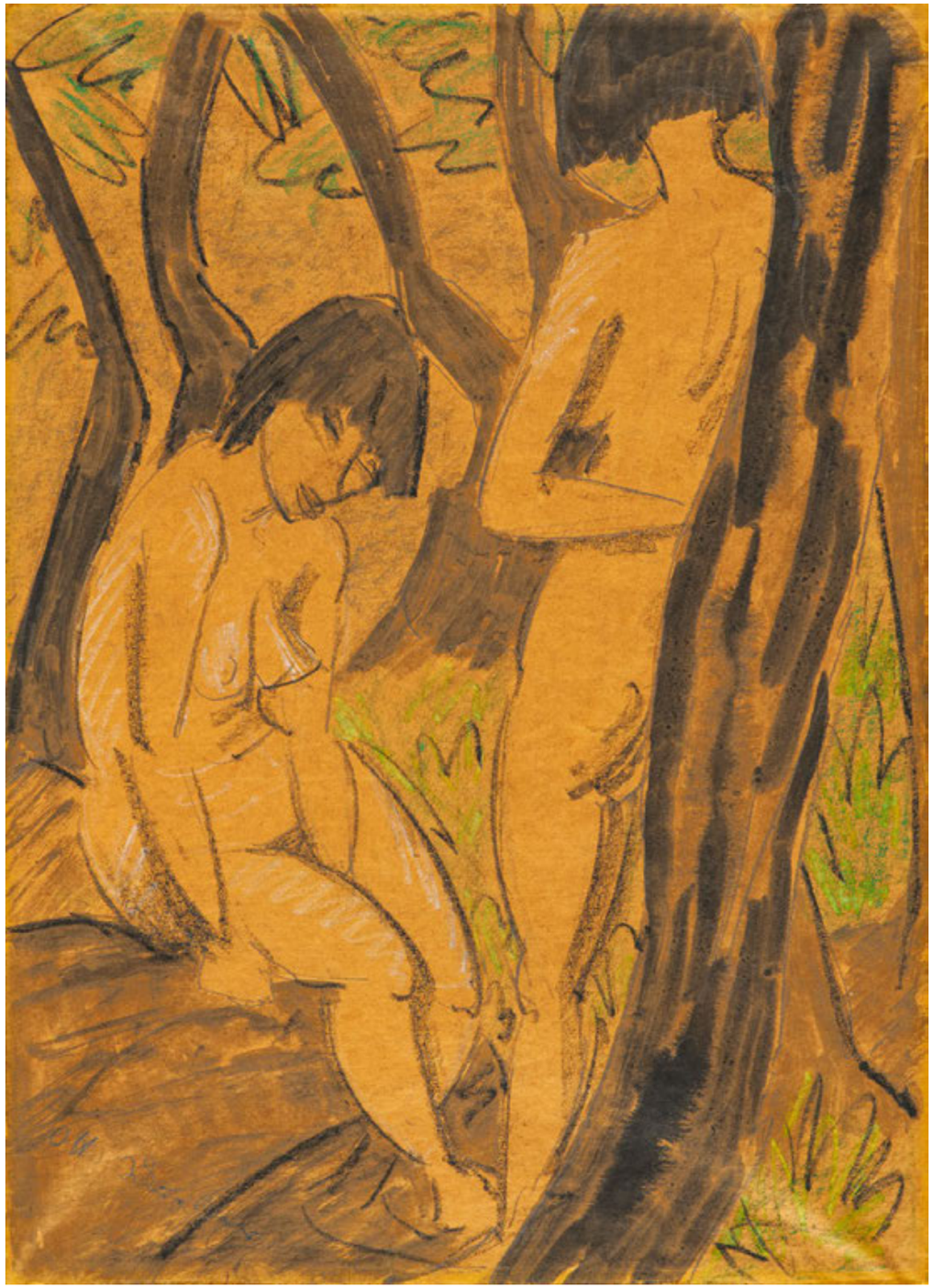
Zwei Mädchen im Wald. Um 1925. Aquarell und Farbkreide auf Papier. 70 x 50 cm. Signiert unten links: Otto Mueller. Rahmen.

Provenienz:
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Literatur:
- Pirsig-Marshall, Tanja/Lüttichau, Mario-Andreas von: Otto Mueller – Catalogue Raisonné, Bd.2, Zeichnungen und Aquarelle/ Drawings and Watercolours, Hrsg. Markus Eisenbeis, VAN HAM Art Publications, Köln 2020, WVZ.-Nr. P1925/24 (340), Abb.
- Lüttichau, Mario-Andreas von/Pirsig, Tanja (Hrsg.): Otto Mueller. Werkverzeichnis der Gemälde und Zeichnungen (CD-ROM), München 2003, Essen 2007/08
- Buchheim, Lothar-Günther: Otto Mueller. Leben und Werk. Mit einem Werkverzeichnis der Graphik Otto Muellers von Florian Karsch, Feldafing 1963, S. 107, Abb.

Kaum ein Künstler vertritt den Expressionismus deutlicher als Otto Mueller. Seine stilisierten Aktfiguren verhalfen ihm zu Weltruhm und zementierten sein Oeuvre in die Kunstgeschichte ein. Die zum Aufruf kommende Arbeit zeigt zwei unbekleidete Frauen, die sich im Wald aufhalten. Die Aktfigur inmitten der Natur ist zentrales Thema in Muellers Oeuvre. Nur mit dünnen Linien trennt Mueller die Körper der Frauen von der Umgebung. Die Körper, ganz der expressionistischen Tradition folgend, sind reduziert und in verträumten Posen arrangiert. So stehen sie in einer harmonischen Beziehung zu der sie umgebenden Natur. Nackt auf einem Baumstamm sitzend oder entspannt gegen einen Baum gelehnt scheinen die Dargestellten, selbst im schutzlosen Urzustand der Nacktheit, keine Berührungsängste mit der Natur zu haben. Körper und Natur scheinen fast miteinander zu verschmelzen. Mueller verfügte, wie die meisten Expressionisten, über ein gesteigertes Interesse an der Einheit von Mensch und Natur und schafft mit der vorliegenden Arbeit eine Art Sehnsuchtsmotiv des expressionistischen Geistes.

€ 70.000 – 90.000
$ 74.900 – 96.300



18
EGON SCHIELE
1890 TULLN
1918 WIEN

Ohne Titel (Liegender Akt mit erhobenen Beinen). 1912. Grafit auf chamoisfarbenem Similijapan. 46,5 x 31,5 cm. Signiert und datiert unten rechts: EGON SCHIELE 1912. Rahmen.

Provenienz:
- Galerie St. Etienne, New York
- Viktor Gruen, New York
- Privatsammlung Deutschland

Literatur:
- Kallir, Jane: Egon Schiele – The Complete Works, New York 1998 (2. Aufl.), WVZ.-Nr. 1010, Abb.

- **Egon Schiele schuf in seinem kurzen Leben ein wegweisendes Oeuvre und beeinflusste Generationen von Künstlern nachhaltig**
- **Seine Frauenzeichnungen werden als eine der kraftvollsten Darstellungen der menschlichen Gestalt im 20. Jahrhundert international gefeiert**
- **Die Zeichnung ist von Zartheit und erotischer Intensität geprägt, die charakteristisch für Schieles Kunst ist**

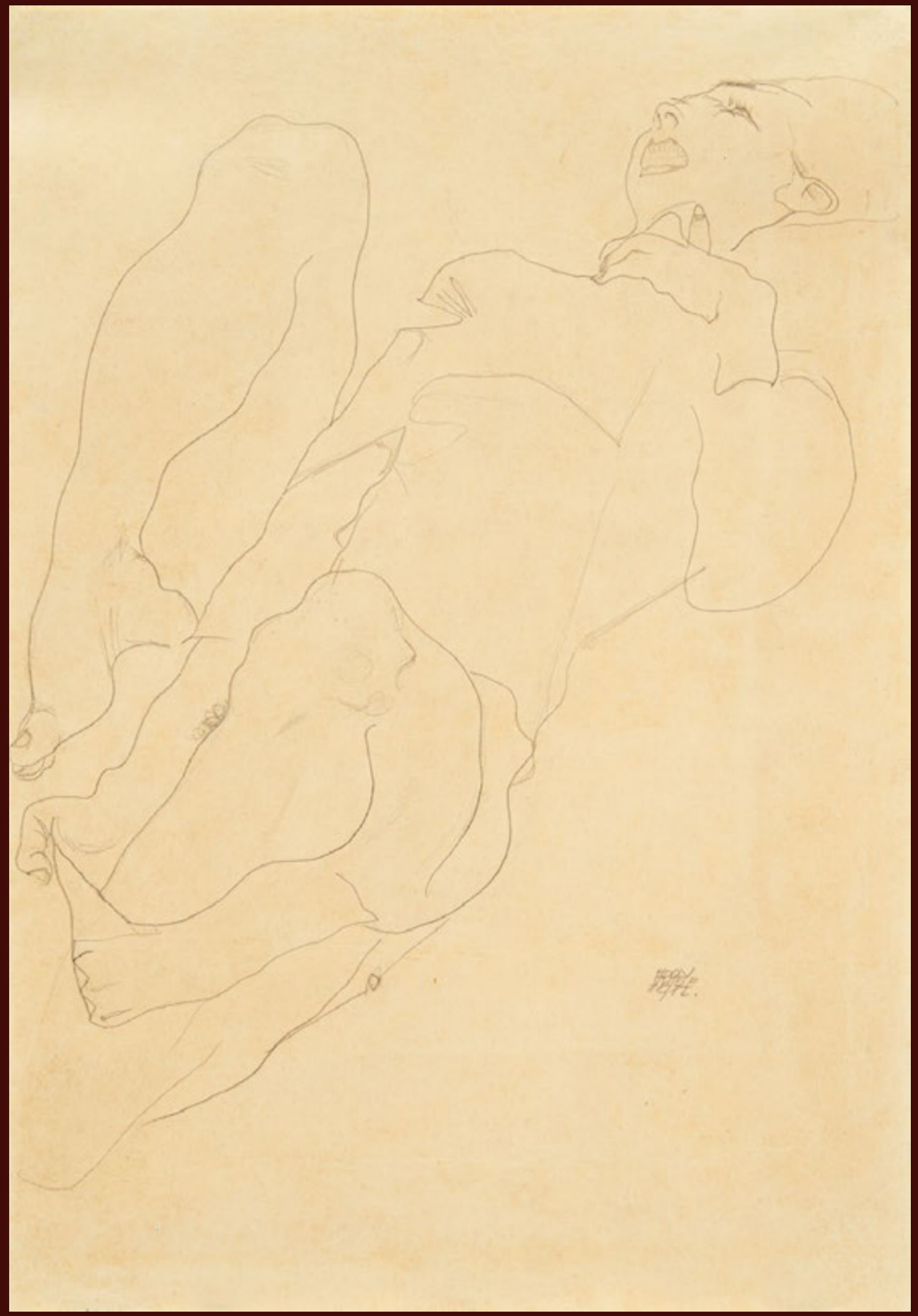
Es ist viel zu sehen auf dieser Zeichnung - aber doch auch nicht wirklich viel.
Der Körper der Frau füllt das Blatt in der Diagonalen gänzlich aus. Stößt an den Blatträndern an. Eindeutig ist der Kopf in der oberen rechten Bildecke. In starker Untersicht gezeichnet, ist der Mund ekstatisch geöffnet. Die linke Hand hält die Liegende in der Höhe ihrer Kehle. Eindeutig auch die gespreizten Schenkel, das angedeutete Schamhaar.
Der rechte Arm ist parallel zum Körper ausgestreckt - hier beginnt die Mehrdeutigkeit – die Hand auf Höhe des linken Beines. Keine Brust ist zu sehen, kein Geschlecht.

Egon Schiele, der Hochbegabte, der manische Zeichner und Maler, der mit seinem Talent immer auffiel, aber bei Hütern der Tradition auch immer aneckte, der fokussiert war auf die Darstellung des menschlichen Körpers und auf seine Sexualität, zeigt in dieser Zeichnung alles und doch auch nichts.

Im Frühjahr 1912 musste der 22-jährige Egon Schiele wegen der „öffentlichen Zurschaustellung unsittlicher Zeichnungen“ eine 24-tägige Gefängnisstrafe verbüßen. Im Rahmen der Fahndung nach einem vermissten Mädchen war sein Atelier in Neulengbach durchsucht worden. Alle Anklagepunkte bezüglich Entführung und Unzucht wurden fallen gelassen. Die Tatsache, dass Schieles Atelier aber für Dritte, auch Kinder, zugänglich war und diese eine dort vorgefundene, anstößige Zeichnung sehen konnten, genügte für eine Verurteilung.

Als Reflex auf diese Erlebnisse kann das vorliegende Blatt gesehen werden; ein Ausloten im Spiel zwischen Wollen und Dürfen. Die Zeichnung ist hoch erotisch und doch verbirgt sie alles. In der aktuellen Zeit, in der der freie Umgang mit Sexualität und ihrer Darstellung vielfältig in Frage gestellt wird, ist dieses Blatt von einer eindrücklichen Aktualität.

€ 100.000 – 150.000
$ 107.000 – 160.500



19

THOMAS SCHÜTTE

1954 OLDENBURG

- Gefragter früher Frauenakt in Bronze
- Unikat-Charakter durch individuelle Patinierung
- Einzigartig zeitgenössische Interpretation traditioneller kunsthistorischer Akt-darstellungen
- Zentrales Werk für die folgende, einflussreiche Werkreihe „Frau“

Frau I. 2007. Bronze, grün-braun patiniert mit werkimmanenter Korrosion. 12 x 33 x 19 cm. Nummeriert, monogrammiert und datiert (eingeschlagen) auf der oberen Plinthenseite: 13 T.S. 07. Darunter Gießerstempel: KAYSER DÜSSELDORF.

Provenienz:
- Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf/Berlin
- Privatsammlung Berlin

Seit Anfang der 1990er Jahren beschäftigt sich Thomas Schütte mit der weiblichen Figur. Dabei gilt sein Interesse dem kunsthistorisch bekannten Motiv des ruhenden Frauenaktes, das als allgemeingültiges Gleichnis für Lebensschönheit und Daseinsfülle steht. Stets unterwirft Schütte seine Liegenden, Hockenden und sich Erhebenden souverän jeglicher Art von Deformation und Verwandlung und nutzt hierfür gekonnt Materialien von Aluminium bis Bronze.

Auf diese Weise lotet er die verschiedenen, scheinbar unvereinbaren Möglichkeiten der plastischen Gestaltung einer menschlichen Figur aus. Dies tut er stets in der Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Ausdrucksformen der modernen Skulptur von Rodin über Maillol, Matisse bis Picasso und Moore, von Kolbe bis Marcks. Schütte variiert aber nicht das traditionelle Motiv. Vielmehr verzerrt, zerlegt und verändert er dieses und bringt es damit mit Nachdruck in die Gegenwart: Durch die erstaunliche Vielfalt seines Formenspektrums zwischen organisch-körperlich und intuitiv-abstrakt schafft er nicht nur anatomisch deformierte Frauenleiber, sondern darüber hinaus auch vom Körper losgelöste gegenstandlose Gebilde, Bewegungsgesten und emotionale Gebärden. Denn Schütte begreift den Körper als eine beinahe formlose Biomasse. So sind seine Figuren oft seltsame natürliche wie auch künstliche Mischwesen, deren Konturen nicht mehr klar zu erkennen sind und die keine Identität versprechen.
In der vorliegenden Arbeit ist der liegende, weibliche Körper für den Betrachter noch gut erkennbar, weist jedoch bereits minimal die typischen Verformungen Schüttes auf. „Frau I“ stellt den Beginn Schüttes kleinformatiger Skulpturen-Reihe dar, in der er den weiblichen Körper in unterschiedlichsten Abstrahierungsgraden verformt. In den späteren Arbeiten der Werkreihe „Frau“ wird Schütte diese Verformungen bis zu einem Punkt zuspitzen, an dem die weibliche Form vollständig dekonstruiert und für den Betrachter nur noch zu erahnen ist.
Die vorliegende Arbeit eröffnet die seltene Gelegenheit, die Entwicklung des ruhenden Frauenaktes als zentrales Bildthema Schüttes von der Entstehung an zu erfahren und nachzuvollziehen.
Ob monumental, lebensgroß oder miniatur-haft, seine befremdlichen Frauenskulpturen ziehen uns immer wieder in ihren Bann. Sie verstören und entzücken uns zugleich mit ihrer Mischung aus Aversion und einer Schönheit, die nicht dem herkömmlichen Ideal entspricht.

€ 60.000 – 80.000
$ 64.200 – 85.600

20

WOLFGANG MATTHEUER

1927 REICHENBACH/VOGTLAND
2004 LEIPZIG

- **Wolfgang Mattheuer gilt als Gründungsmitglied und führender Vertreter der Leipziger Schule erster Generation**
- **Eindrucksvolles Porträt von unwiderstehlicher Intensität und herausragender malerischer Qualität**
- **Außergewöhnlicher, poetischer Realismus mit hintergründiger Kritik am totalitären Staatssystem der damaligen DDR und dem Lebensgefühl einer modernen Industriegesellschaft**

Eine Schönheit. 1986/87. Öl auf Leinwand. 125,5 x 100 cm. Monogrammiert und datiert unten rechts: WM 1987. Nochmals signiert und datiert verso auf dem Keilrahmen: W. Mattheuer 1986/12. Rahmen.

Provenienz:
- Privatsammlung Süddeutschland

Ausstellungen:
- Galerie Brusberg, Berlin

Literatur:
- Michels, Stefanie (Hrsg.): Wolfgang Mattheuer – Bilder als Botschaft. Werkverzeichnis der Gemälde 1950-2003, Leipzig 2017, WVZ.-Nr. G 87/1, Abb.

Gedankenverloren, ganz in sich gekehrt blickt, die schöne, junge Frau in die Ferne. Klar und präzise sind ihre feinen Gesichtszüge im Dreiviertelprofil festgehalten. Das Make-up ist perfekt aufgetragen, die akkurate Kurzhaarfrisur lässt Stirn und Nackenpartie frei. Die Schultern erscheinen unbedeckt, kein Kleidungsstück liefert weitere Informationen zur Dargestellten. Auch der Bildhintergrund bleibt undefiniert – eine hellblau gehaltene Fläche erinnert an die Weite des Himmels. Die Farbe Blau lässt auch an die „Blaue Blume" der Romantiker denken, einem Sehnsuchtssymbol. Die Porträtierte scheint aus der Zeit gehoben und in eine geheimnisvolle Aura gehüllt zu sein, gleichsam der Welt entfremdet. Trotz ihres filigranen Erscheinungsbildes verkörpert sie Stärke in ihrer kontemplativen Haltung.

Die glatte, aus der Farbe aufgebaute, aber dennoch konturiert wirkende Malerei erinnert an Bilder der Neuen Sachlichkeit und nimmt in ihrer Präzision eine Sonderstellung in der realistischen Darstellungsweise Mattheuers ein. Subtile Schattierungen und Lichteffekte des Inkarnats weisen auf das große malerische Können des Künstlers hin. Wolfgang Mattheuer gehört zusammen mit Werner Tübke und Bernhard Heisig zu den Begründern der Leipziger Schule, die der vornehmlich abstrakten westlichen Nachkriegskunst in der damaligen DDR eine Gegenständlichkeit verschiedenster Ausprägung entgegensetzt und sich vom staatlich verordneten Sozialistischen Realismus abhebt, der das Leben im Arbeiter- und Bauernstaat verherrlicht. Mattheuer tritt nie als Staatskünstler mit Propagandakunst nach den Vorgaben des DDR-Regimes in Erscheinung, sondern arbeitet frei und sucht seine Themen selber. Dabei versteht er es, mit einem magisch-poetischem Realismus hintergründig Kritik am totalitären Staatssystem zu üben und spiegelt seine Hoffnungen und Zweifel in seinen Werken. Dies geschieht zum einen über eine metaphorisch angelegte Wahl des Sujets aus dem Bereich der griechischen Mythologie, hier sei an Mattheuers Arbeiten des abstürzenden Ikarus oder des in Hoffnungslosigkeit und Resignation verharrenden Sisyphos erinnert. Zum anderen zeigen seine Arbeiten das Lebensgefühl der Verlorenheit und Einsamkeit des Menschen in einer modernen Industriegesellschaft, nicht nur der eines totalitären Staates. Mattheuer formt einen Realismus der nicht allein abbildet, sondern mit einer sehr sensiblen Malerei das tatschliche Sein hinter dem ersten, oberflächlichen Eindruck wiedergeben möchte. Seine Malerei arbeitet im Spannungsfeld zwischen gesehener Wirklichkeit und dem unsichtbar Dahinterliegenden. Der Künstler selber bezeichnet dies als „Dialektik des Konkreten". (Lothar Lang: Wolfgang Mattheuer, Henschel Berlin 1975, S. 32.)
Seine betörende „Schönheit" aus dem Jahr 1987 bringt dies meisterhaft zum Ausdruck. Vielleicht erahnt und spürt sie schon die kommenden großen gesellschaftlichen Umbrüche, die im November 1989 dem Mauerfall folgen, nur zwei Jahre nach Entstehung des Bildes. Sie blickt diesen ruhig entgegen.

€ 70.000 – 100.000
$ 74.900 – 107.000

21

HEINRICH MARIA DAVRING-HAUSEN

1894 AACHEN
1970 CAGNES-SUR-MER

- Davringhausen gehört zu den wichtigsten Wegbereitern der Neuen Sachlichkeit
- Typisches neusachliches Kinderporträt seiner Tochter Renate mit hoher Symbolkraft
- Eines der letzten figürlichen Gemälde im Oeuvre des Künstlers

Meine Tochter Renate. 1930. Öl auf Leinwand. 95 x 85 cm. Signiert unten links: H Davring. Rahmen. Im Rahmen beschrieben.

Provenienz:
- Nachlass des Künstlers
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen:
- Haus am Waldsee, Berlin 1961, Kat.-Nr. 12
- Von der Heydt-Museum, Wuppertal 1967, Kat.-Nr. 6
- Galerie am Rhein, Köln 1971
- Städtisches Suermondt-Museum, Aachen 1972, Kat.-Nr. 35
- Kunsthalle Bielefeld, 1990/91, Kat.-Nr. 137, S. 226, Abb.
- Leopold-Hoesch-Museum, Düren 1995

Literatur:
- Eimert, Dorothea: Heinrich Maria Davinghausen, 1894-1970 – Monographie und Werkverzeichnis, Köln 1995, WVZ.-Nr. 202, Abb.
- Pfeiffer, Günter: Revision der Kunstgeschichte, in: Kölner Stadt-Anzeiger, 19.2.1971, Abb.
- Anonym: Der Maler Heinrich Maria Davringhausen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11.7.1972, Abb.
- Heusinger von Waldegg, Joachim: Heinrich Maria Davringhausen – oder ein Maler wird wiederentdeckt, in: General-Anzeiger Bonn, 15./16.3.1975

Der in Aachen geborene Heinrich Maria Davringhausen gilt heute als bedeutender Maler der nachexpressionistischen Generation sowie als Wegbereiter der Neuen Sachlichkeit. Seine Porträts sind oft von einer persönlich eindringlichen Stimmung geprägt. Auch in der Darstellung seiner Tochter Renate aus dem Jahr 1930 wird der umgebende Raum, wie so oft, eins mit der dargestellten Person. Gekonnt modelliert er die Licht- und Raumsituation in kräftigen, kontrastreichen Farben um das kleine Mädchen in hellgrauem Strampler. Die etwa Einjährige ist in leichter Draufsicht, auf dem Boden sitzend und von Spielzeug umgeben dargestellt. Sie schaut zum Betrachter auf, vermutlich so, wie sie der Vater beim Modellsitzen vor Augen hatte. Die Perspektive ist hier sinndeutend und verstärkt die Wirkung des Kindlichen. Renate wird 1929 in Köln geboren und bleibt das einzige Kind von Heinrich und Lore Davringhausen. Zur Entstehungszeit des Gemäldes gehört Davringhausen schon zum Kreis der Kölner Progessiven um Franz Wilhelm Seiwert und Heinrich Hoerle. Das Porträt der Tochter Renate ist das letzte bekannte und erhaltene Werk aus der figürlichen, gegenständlichen Phase Davringhausens, bevor er sich 1931 völlig zum Abstrakten wendet.

€ 70.000 – 100.000
$ 74.900 – 107.000

22

ALEXANDER KANOLDT

1881 KARLSRUHE
1939 BERLIN

Il Paese di Bellegra I. 1924. Öl auf Leinwand. 43 x 64 cm. Signiert und datiert unten links: Kanoldt 1924. Verso auf dem Keilrahmen bezeichnet: Kanoldt 1924 Il Paese di Bellegra. Künstlerrahmen.

Provenienz:
- Albi v. Przybram, München
- Privatsammlung Zürich
- Galerie Gunzenhauser, München
- Sammlung Peter Koch, Hamburg
- Privatsammlung Norddeutschland

Ausstellungen:
- München 1925, Kat.-Nr. 8
- XVIa Biennale Internazionale d' Arte, Venedig 1928, Kat.-Nr. 63, Abb. S. 147 (Aufkleber)
- Galerie Gunzenhauser, München 1981, Kat.-Nr. 2
- Museum für Neue Kunst, Freiburg i. Br./ Von der Heydt-Museum, Wuppertal 1987, Kat.-Nr. 43, Abb. S. 23, 143

- Kanoldt vermag seinen kühlen, stilisierten Wirklichkeiten immer eine geheimnisvolle Ruhe und Melancholie einzuhauchen
- Gemälde von 1924, der gefragten Hochphase des Künstlers
- Meisterhafte Landschaftskomposition im neusachlichen Stil

Literatur:
- Koch, Michael: Alexander Kanoldt, 1881–1939 – Werkverzeichnis der Gemälde, München 2018, WVZ.-Nr. WV 24.6, Abb.
- Mayer, Alfred: Alexander Kanoldt, in: Deutsche Kunst und Dekoration 56, 1925, S. 154, Abb.
- Roh, Franz: Alexander Kanoldt, in: Der Cicerone 18, 1926, S. 482, Abb.
- Sauerlandt, Max: Die Kunst der letzten 30 Jahre, Berlin 1935, S. 256, Abb.
- Fischer-Hollweg, Brigitte: Alexander Kanoldt und die Kunstrichtungen seiner Zeit, Diss. Universität Bochum 1971, S. 59, 109, Kat.-Nr. M 62
- Ausst.-Kat. New York/Cambridge/Stuttgart: German Realist Drawings of the 1920s, Cambridge/MA 1986, Kat.-Nr. 27, S. 70, Abb.
- Heinzelmann, Markus: Die Landschaftsmalerei der Neuen Sachlichkeit und ihre Rezeption zur Zeit des Nationalsozialismus, Frankfurt a.M. 1998, Kat.-Nr. 10, S. 88, 142, Abb.
- Riccardi, Domenico: Olevano e i suoi pittori. Gli artisti di lingua tedesca (Germania, Austria, Svizzera) delle fine del Settecento al 1850 nei monti degli Equi, Rom 2004, Kat.-Nr. 106, S. 104, Abb.
- Ausst.-Kat. Murnau: Alpenglühen. Die Berglandschaft als Sehnsuchtsort, Gmund 2013, Kat.-Nr. 4, S. 60, Abb.

Auf der Suche nach einer Bildsprache, die seinen Empfindungen Ausdruck verleiht, wendet sich Alexander Kanoldt nach seinem Kunststudium in Karlsruhe (1899-1907) von der akademisch-naturalistischen Malweise ab. Gleichgesinnte findet er zunächst in der „Neuen Künstlervereinigung München“ (1909-1912), deren Gründungsmitglied er ist. Anders als etwa Wassily Kandinsky interessiert sich Kanoldt jedoch wenig für das Experimentieren mit den Ausdrucksmitteln der Abstraktion. Er hält an der gegenständlichen Malerei fest, die er mit einem malerisch-leuchtenden Kolorit versieht. Nach der Auflösung der Gruppe geben ihm die frühkubistischen Werke Georges Braques, Pablo Picassos und vor allem André Derains wichtige Impulse. In den folgenden Jahren malt er Kompositionen mit kubistisch vereinfachtem und strengem Aufbau. Um 1920 nimmt er dann Ideen von den italienischen Künstlern der „Valori Plastici“ auf, die eine Rückkehr zur Gegenständlichkeit in neuklassischer Auffassung fordern. So überträgt er nun die unmittelbare Naturanschauung in eine strenge Tektonik und plastische Präsenz, wobei er der Dingwelt durch das Negieren jeglichen narrativen Moments eine unverrückbare Dauer verleiht. Mit diesen Bildern wird Kanoldt zum Mitbegründer und wichtigsten Vertreter der „Neuen Sachlichkeit“. Neben Stillleben nehmen Landschaftsdarstellungen eine herausragende Position in Kanoldts Werk ein. Hierbei ist er besonders geprägt von den Städten und der Landschaft des italienischen Latiums. Wie schon sein Vater, der ebenfalls als Künstler tätig war, bereist er kleine Bergdörfer Italiens, die umgeben sind von den Ausläufern der Abruzen und den Sabiner Bergen und findet so Mitte der 1920er Jahre zu seinem typischen markanten Malstil. Diese Jahre führen zu einem unumstrittenen Höhepunkt seiner Karriere: Neben Max Beckmann ist er mit den meisten Werken auf der für diese Stilrichtung namensgebenden und gefeierten Ausstellung 1925 in der Mannheimer Kunsthalle vertreten.
In dem hier vorgestellten Gemälde „Il paese di Bellegra I“ aus dem Jahr 1924, sowie in einem zeitgleich entstandenen Gemälde und einer Lithografie, widmet sich Kanoldt dem Panorama von Bellegra, einer kleineren Gemeinde östlich von Rom. Auf einer Berglandschaft aus flächigen Schattierungen in Braun, Ocker, Rot und Grüntönen sowie einem kantigen Felsen in Grautönen, thront über allem die Stadt Bellegra.
Die Landschaft, fast die gesamte Bildfläche einnehmend, strahlt in ihrer farbigen Schattierung eine warme Ruhe aus, während ihr auf der linken Seite eine harte Gesteinsformation entgegensteht. Die Landschaft scheint fast wie eine Erdkruste gen Himmel aufzubrechen. Betont wird hier die beeindruckende Größe und Dominanz der Berge. Das gleichsam ruhige und kantige Terrain gipfelt in der kleinen Ortschaft, umgeben von einem strahlend blauen Himmel, der zum linken Bildrand über dem Felsgestein konturierte Wolken bildet. Gleichwohl schützend als auch geheimnisvoll wirkt das in der Ferne am oberen Bildrand ruhende Dorf. In dem vom unteren Bildrand nach rechts hinauslaufenden Weg geht etwas Beklemmendes und Unheimliches aus. In dieser Darstellung unterwirft Kanoldt das Motiv seiner gestalterischen Kraft: Farben, Formen und Komposition werden gebündelt zu Gunsten seiner Empfindung des Panoramas und so fängt Kanoldt in diesem Gemälde den mystischen Zauber des Bergdorfes ein, der jeden Betrachter in den Bann zieht.

€ 70.000 – 100.000
$ 74.900 – 107.000

Die Kunst ist das beglücken-de Element meines Lebens.

Hermann Max Pechstein

23
HERMANN MAX PECHSTEIN

1881 ZWICKAU
1955 BERLIN

- **Harmonische Komposition, in der Pechstein die Einheit aller Kreaturen und ihre Verbundenheit darstellt**
- **Die lichtdurchflutete Farbigkeit und die Gesichter der Dargestellten zeigen eine deutliche Rückbesinnung auf seine Reise nach Palau im Jahr 1914**
- **Pechstein bringt in diesem musealen Werk seine Sehnsucht nach exotischen Kulturen und ihrer besonderen Ursprünglichkeit auf die Leinwand**

„Unterhaltung". 1920. Öl auf Leinwand. 80 x 100 cm. Monogrammiert und datiert unten rechts: HMP 1920. Nochmals signiert und datiert verso. Hier zudem bezeichnet mit Werknummer und betitelt: 30 (eingekreist) Unterhaltung. Modellrahmen.

In dem von Max Pechstein in den zwanziger Jahren geführten Werkstattbuch ist das Gemälde für das Jahr 1920 mit dem Eintrag "30) Unterhaltung" vermerkt.

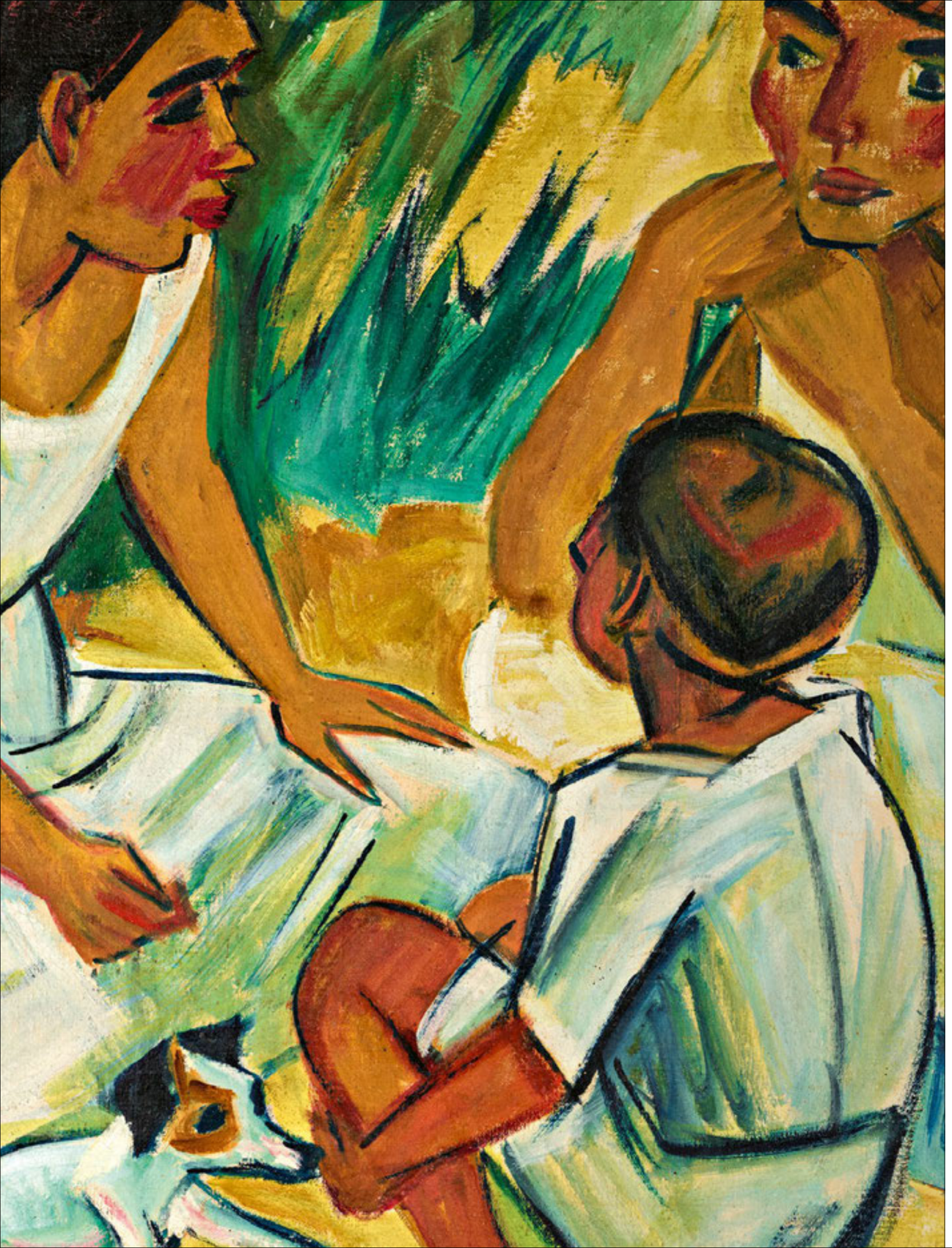
Provenienz:
- Galerie van Diemen, Berlin
- Privatsammlung Berlin
- Galerie Gerd Rosen, Berlin
- Privatsammlung Bayern
- Kunsthändler Alexander Gebhardt, München
- Galerie Thomas, München
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (seit 1972)

Ausstellungen:
- Galerie Goyert, Köln 1921
- Kunstsalon Ludwig Schames, Frankfurt a. M. 1921
- Kestner-Gesellschaft, Hannover 1922
- Kunstgebäude am Schloßplatz, Stuttgart 1924
- Burg Dankwarderode, Braunschweig 1925

Literatur:
- Soika, Aya: Max Pechstein - Das Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. II, 1919-1954, München 2011, WVZ.-Nr. 1920/32, Abb.
- Ausst.-Kat. H.M. Pechstein und Rudolf Belling, Galerie Goyert, Köln 1921, Kat.-Nr. 29, Abb.
- Ausst.-Kat. H.M. Pechstein, Kunstsalon Ludwig Schames, Frankfurt a. M. 1921, Kat.-Nr. 26
- Ausst.-Kat. Max Pechstein, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1922, Kat.-Nr. 46
- Ausst.-Kat. Neue deutsche Kunst – Stuttgarter Kunstsommer, Kunstgebäude am Schloßplatz, Stuttgart 1924, Kat.-Nr. 159
- Ausst.-Kat. der zweiten großen Sommer-Ausstellung des Künstlerbundes Niedersachen e.V., Burg Dankwarderode, Braunschweig 1925, Kat.-Nr. 117

€ 600.000 – 800.000
$ 642.000 – 856.000

1920: Nidden, das Fischerdorf auf der kurischen Nehrung im fernen Ostpreußen. Schon vor dem 1. Weltkrieg hatte Max Pechstein an diesem entlegenen Strand die Weite der Ostsee, die aufgetürmten Wolken landeinwärts über dem ruhigen Haff gesehen, gezeichnet und gemalt. Und auch im Jahr zuvor – 1919 – erlebte er diese Stille: „Hier ist Arbeit, Freude, Wut, Sturm, Leinwände reichen nicht; Hände auch nicht […] Mein Gehirn ist nur mit Bildern gefüllt und jagt mich die Idee des zu Malenden […]." [1] Im Sommer 1920 findet er zu größerer Ruhe – und ein Gemälde versammelt, was er sucht. Es ist nicht weniger als das Paradies, das er schon einmal für wenige Monate betreten hatte, damals 1914, als er fernab von jeder Zivilisation in der Südsee, glücklich, umgeben von Licht, Natur, Frieden, malte. Nun begegnet er ihm – diesem Paradies – erneut, anders und doch von derselben Harmonie: Zwei Frauen in weißer Kleidung unterhalten sich. Bei ihnen ein Junge und ein Hund, beide ebenfalls charakterisiert durch die Farbe Weiß. Was er in der bildbestimmenden Farbe „Weiß" einfängt, ist die Energie des unmittelbaren Erlebens von Gleichklang und Nähe zu den Elementen. Pechstein ist bei sich. Er sucht die Dichte des Daseins und erlebt sie dort, wo Menschen in Gelassenheit und ohne jede Verstellung, gehüllt in eine Farbe, den gemeinsamen Augenblick erleben und in tiefer Verbundenheit beieinandersitzen. Ein Hund nimmt diesen Zug auf und erweitert ihn in ein harmonisches Miteinander aller Kreatur.
Paul Fechter, der wohl beste Kenner seines Werkes, schrieb: „Die starke Wirkung, die von den neuen Arbeiten Pechsteins ausgeht, beruht wohl darauf, dass heute in ihm die Energie des Erlebens und des Gestaltens sich an Intensität entsprechen und die Wage halten." [2]
Dass Max Pechstein ein solches Bild malen konnte, hängt auch damit zusammen, dass er traumatische Kriegserlebnisse überwinden musste: Hier auf der Leinwand – wo sonst, denn er ist in allem und in jedem Augenblick seines Lebens Maler – machte er sich frei von den tiefen Verletzungen und den immer erneut aufflammenden, inneren Abstürzen einer unseligen Zeit. Der 1. Weltkrieg hatte ihn in die Schlachten an der Somme geführt. An seinen Schulfreund, den Maler Alexander Gerbig, schrieb er am 26. Oktober 1916, hier gehe doch „manches verdammt gegen die Menschenwürde." Ein Gedanke hielt ihn am Leben: In der Zeit „nach diesen entwürdigenden Jahren" malen, zeichnen, schaffen zu können.



Und so suchte er 1920, der Hölle entronnen, nach jenen Paradiesen, die er schon einmal betreten hatte: 1910 an den Moritzburger Teichen bei Dresden und den Weiten des Wattenmeeres am Jadebusen vor Dangast, 1911 auf der Kurischen Nehrung und dann 1914 auf Angaur, nahe dem Äquator auf der südlichsten Insel der Palau-Gruppe. Konnte sich das, was er dort erlebt hatte, noch einmal in Bildern beschwören lassen, Bildern, die die Kraft besaßen: „Mensch und Natur in eins zu erfassen.“ [3] Waren nicht alle Paradiese längst verwüstet, zerstört, ausgelöscht? Hatte nicht auch er sich verändert, und war nicht auch er ein anderer geworden? In den „Erinnerungen“ beschreibt Pechstein seinen ungebrochenen Lebensmut, hält fest, was er als Neuanfang erlebt: „ […] begab ich mich nach Nidden hinauf, bangen Herzens, inwieweit ich droben auf der Kurischen Nehrung noch für einen Maler erträgliche Zustände vorfinden würde. Bang auch vor dem Wiedersehen mit der Landschaft, […] Auf das Wasser des Haffs und der Ostsee, auf die wechselnde Lichtfülle in diesem nordöstliche Landstreifen, auf diese Natur mit ihrem ewiggleichen Rhythmus und ihrer je nach der Jahreszeit wechselnden Farbharmonie hatte der unselige Krieg keinen Eindruck hinterlassen können. […] Wie war meine Palette? […] So entstanden die ersten neuen Arbeiten, etwas unbeholfen, zögernd und eckiger in der Form, bis mich die ungebundene Freiheit, die doch noch vorhanden war, wieder vollkommen in Besitz nahm.“ Und dann fügte er hinzu: „Allmählich erschauerte ich wieder in den köstlichen Wonnen der Schaffensfreude.“ [4]
Das ist der Moment, in dem das Gemälde „Unterhaltung“ entstand. In ihm versammeln sich jene Elemente, die den besonderen Beitrag von Max Pechstein konturieren. Ein Leben lang wollte er nichts anderes sein als – Maler: Das begann früh.

Ein Onkel schenkte ihm Pinsel und Farben. Eine Episode, die man auch übergehen kann. Für ihn aber ein festes Datum: „Ich werde Maler“, [5] „Die Kunst ist das beglückende Element meines Lebens.“ [6]
Ein Gemälde wie „Unterhaltung“ sammelt Pechsteins Künstler-Biographie. Verstehen kann man es nur, wenn man frühe Entscheidungen einbezieht, und weiß, dass hier ein Maler von höchster Entschlossenheit an der Staffelei steht. Ein Zug kennzeichnet ihn: Max Pechstein, der heute einen Platz in der Kunstgeschichtsschreibung als Mitglied der „Künstlergruppe BRÜCKE“ einnimmt, war in seinem schöpferischen Handeln vor allem bestimmt von der Sehnsucht nach einem Leben fern der europäischen Kultur, abseits der Städte, der vielen Menschen, auf Inseln und Stränden, die unberührt und ursprünglich auf der Sonnenseite des Globus und des Lebens lagen.
Eine erste Begegnung mit dieser Sehnsucht nach dem Paradies überfiel ihn schon 1907/08. Er sah Gemälde von Paul Gauguin. „Ab Dezember [1907] hält er sich für neun Monate in Paris auf. Er sieht die Werke von Paul Cezanne, Paul Gauguin und Henri Matisse, die für seine weitere Entwicklung wichtig werden.“ [7] „Im Februar 1908 hatte Pechstein Gelegenheit, in der Galerie Bernheim-Jeune“ Bilder von Paul Gauguin zu sehen.“ [8] Die Einfachheit, die Direktheit der gestalterischen Sprache machte Gauguin zum Vorbild für Max Pechstein. Nichts wünschte er sich mehr, als jene fernen Welten zu betreten, die Gauguin zu seiner eigenen, unverwechselbaren Sprache geführt hatten. Dieser Wunsch vertiefte sich. Pechstein sah „[…] die Gauguin-Ausstellung im September 1910 bei Ernst Arnold in Dresden [und sie] schein[t] Pechstein sogar stärker beeindruckt zu haben als seine frühere Begegnung mit [seinen] Werken in Paris.“ [9] 1914 war es dann so weit: Max Pechstein fuhr, frisch verheiratet, auf den Spuren Gauguins durch den Suez-Kanal über Hongkong, Manila zu den Palau- Inseln östlich der Philippinen. Er wollte bleiben, malte, aquarellierte, zeichnete, Dann brach der Krieg über das Paradies herein. „Im Oktober ist mein Traum ausgeträumt […] Im Oktober muss ich alles zurücklassen.“ [10].
Alle dort entstandenen Werke – verloren. Über New York und Amsterdam gelangt er nach Deutschland zurück. Und dann, im Sommer 1920 steht seine Staffelei in den Sanddünen zwischen Ostsee und Haff. Pechstein: Er arbeitet, „bestimmt von der Sehnsucht nach den weit zurückliegenden Tagen in der Südsee.“ [11] Er nimmt alles in sich auf, umgeben von Licht, Natur, Frieden. Auf seiner Leinwand „unterhalten“ sich Frauen, die in ihrer Ruhe, ihrer Anmut die besten Bilder Gauguins durch die Zeiten tragen. Ein Kind als Beginn der neuen Zeit. Ein Hund als Repräsentant der Natur. Alles fügt sich zusammen in der Komposition, in den Farben der Palette des großen Franzosen: „Parau Api: Gibt's was Neues?“ und „Arearea: Zeit der Jugend, der Sorglosigkeit, des Vergnügens.“
(Prof. Dr. Dr. Gerd Presler)

Abb.: Paul Gauguin. Parau Api. 1892

Abb.: Paul Gauguin. Arearea. 1892.

1 Max Pechstein, Sein malerisches Werk, München 1996/97, S.18
2 Die Kunst, XXXV, Jg.1920, S.224
3 Leonie von Rüxleben, Max Pechstein, Lebensdaten, in: Max Pechstein. Sein malerisches Werk, München 1996/97, S.16
4 Max Pechstein, Erinnerungen, Wiesbaden 1960, S. 106f.
5 Andreas Andermatten, Max Pechstein, in: PAN, Juni 1985, S. 20
6 Pechstein spricht 1919 auf einer Schallplatte
7 Max Pechstein, Das ferne Paradies, Gemälde Zeichnungen Druckgraphik, Ausstellungskatalog, Städtisches Kunstmuseum Zwickau 1996, S. 106
8 Magdalena M. Moeller, Zu Pechsteins Stil und Stilentwicklung, in: Max Pechstein, Sein malerisches Werk, München 1996/97, S.44
9 Meike Hoffmann, Max Pechstein in Paris, in: Max Pechstein, Sein malerisches Werk, München 1996/97, S.77
10 Max Pechstein, Erinnerungen, Wiesbaden 1960, S. 91
11 Andreas Andermatten, Max Pechstein, in: PAN, Juni 1985, S. 14

24

LYONEL FEININGER

NEW YORK 1871 – 1956

„Windmühle". 1925. Aquarell und Tusche auf Maschinenbütten. 29 x 41 cm. Signiert, betitelt und datiert unterhalb der Darstellung: Feininger Windmühle 8.Juli 1925. Modellrahmen.

Das Werk ist im Archiv des Lyonel Feininger Project LLC, New York – Berlin, unter der Nummer 1231-10-11-13 registriert.

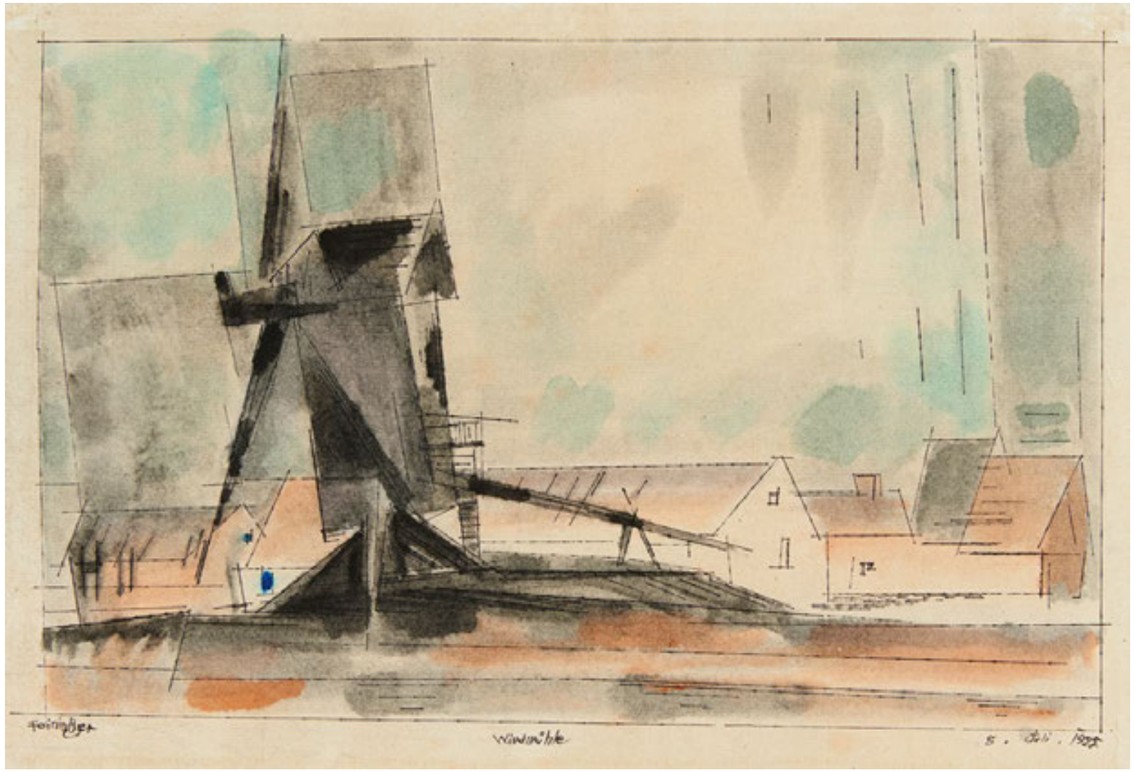
Provenienz:
- Galerie Stefan Röpke, Köln
(Stempel auf Rahmenrückwand)
- Galerie Utermann, Dortmund
(Stempel auf Rahmenrückwand)
- Privatsammlung Schweiz
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

- **Eine der gefragten Architekturansichten**
- **Aus seiner prägenden Zeit auf Usedom in den 1920er Jahren**
- **Typische Komposition mit seinen vom Kubismus angeregten, kristallinartigen Konstruktionen**

Die Arbeiten Lyonel Feiningers sind unverkennbar. Klare Linien grenzen die Farbflächen voneinander ab und verschmelzen zu einer harmonischen Gesamtschau, die den Betrachter beinahe vergessen lässt, bis zu welchem Grad Feininger seine Arbeiten abstrahiert. Feininger, der zuvor viele Stadtansichten und maritime Szenen gemalt hat, wendet sich in den 1920er Jahren zunehmend abstrakteren Bildkompositionen zu. Seine geometrisch-abstrakten Bildwelten sind geprägt von der raschen Modernisierung und dem technischen Fortschritt seiner Zeit. In nahezu analytische Linien zerteilt Feininger das Bild und die Betrachtenden denken so fast unweigerlich an einen Bauplan – Feiningers Konstruktionszeichnung der natürlichen Ästhetik.
Mitte der 1920er Jahre verbrachte Feininger die Sommermonate häufiger auf der Ostseeinsel Usedom im Kreise seiner Familie. In diesem Kontext entstand auch die vorliegende Arbeit vom Juli 1925, die die Blockwindmühle bei Pudagla zeigt. Dass die Blockwindmühle Feininger besonders angezogen hat, scheint offensichtlich.
Die sich bis 1937 in Betrieb befindliche Mühle vereint zwei bei Feininger besonders relevante Themengebiete: Zum einen reiht sie sich nahtlos in die Sujets hoch aufragender Gebäude und Stadtansichten ein, zum anderen wird auch die interessierte Haltung Feiningers zur sich immer rasanter entwickelnden Technologie deutlich. Mit fast schon romantischer Nostalgie stellt der Künstler die Mühle dar und liefert so einen kompromisslosen Beleg seiner Verbundenheit der ländlichen Ästhetik gegenüber.

€ 50.000 – 70.000
$ 53.500 – 74.900

RETROSPEKTIVE
LYONEL FEININGER
SCHIRN KUNSTHALLE
FRANKFURT
27.10.23 – 18.2.24



25

MARC CHAGALL

1887 WITEBSK
1985 ST. PAUL DE VENCE

- **Charakteristische Arbeit des „Malerpoeten“ in monumentaler Größe und mit hohem Widererkennungswert**
- **Vereint die ikonischen Motive wie Paar, Hahn und Blumenstrauß in zarter und zugleich ausdrucksstarker Farbigkeit**
- **Aus einer Zeit neuer kreativer Energie im Schaffen des Künstlers nach der Heirat seiner zweiten Frau Valentina „Vava“ Brodsky 1952**
- **Seine phantastischen Traumwelten machen Marc Chagall zu einem einzigartigen Künstler, der auch noch Jahrzehnte nach seinem Tod Erfolge feiert**

Le coq et les deux visages. 1956. Tinte und Gouache auf Japanpapier. 100 x 61,5 cm. Signiert und datiert unten rechts: Marc Chagall 1956. Modellrahmen. Im Rahmen beschrieben.

Zu diesem Werk liegt ein Zertifikat des Comité Marc Chagall, Jean Louis Prat, Paris vom 13. Oktober 1994 vor.

Provenienz:
- Privatsammlung Schweiz
- Koller Zürich, Auktion 16. Juni 1994, Lot. 3053
- Privatsammlung Deutschland
- Koller Zürich, Auktion 06. Dezember 2013, Lot 3240
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen:
- Kunsthalle Bern, 1956

Das großformatige Werk "Le coq et les deux visages" aus dem Jahr 1956 ist ein eindrucksvolles Beispiel für Marc Chagalls hypnotisierende Traumwelten. Es enthält die ikonischen Motive des Künstlers, zwei Liebende, ein Hahn und einen Blumenstrauß, die ganz charakteristisch für seine Fantasiewelten sind. Im rechten Bildrand sehen wir ein Selbstporträt mit Farbpalette, einen Blumenstrauß malend. Sein Kopf ist nach unten geneigt, um eine Frau auf die Stirn zu küssen. Seine geschlossenen Augen, der nebulös in zartem grau gehaltene Hintergrund und das blaue Gesicht der Frau verwischen die Grenze zwischen Traum und Realität.

Auf der linken Bildhälfte schwebt ein Hahn mit Kopf nach unten ins Bild und unterstreicht den traumhaften Charakter der Komposition. Seine persönlichen Motive stellt er ins Zentrum des Werkes und hebt sie farblich hervor. Der blaue Blumenstrauß symbolisiert Leben, Freude und Schönheit. In vielen seiner Werke verwendet Chagall ein tiefes und leuchtendes Blau, das oft mit Träumen, Erinnerungen und Sehnsüchten assoziiert wird. Es steht symbolisch für den Himmel und das Überirdische, für das Spirituelle und Mystische und verweist auf Chagalls jüdische Herkunft und seine tiefe Religiosität. Gleichzeitig kann das Blau aber auch eine melancholische oder sehnsüchtige Stimmung ausdrücken, die mit menschlichen Gefühlen wie Einsamkeit, Verlust und Trauer verbunden ist. Der rote Hahn ist ein wiederkehrendes Motiv in Chagalls Werk. Er steht symbolisch für seine bäuerlichen Wurzeln und das traditionelle Leben auf dem Land in seiner Heimat Witebsk in Russland.
Das Werk entstand in einer Zeit als Chagall nach vielen Schicksalsschlägen einen Ausbruch neuer kreativer Energie empfand. Der Künstler lernte seine erste Frau Bella in seiner Heimatstadt Witebsk kennen und heiratete sie 1915. Sie lebten fast drei Jahrzehnte lang zusammen. Bella starb 1944 an einer Infektion und hinterließ Chagall völlig verzweifelt. Mit Valentina Brodsky, auch „Vava“ genannt, die er 1952 heiratete, fand er sein Glück wieder. Die freudige Realität koexistierte jedoch immer mit der mythischen und ewigen Bildsprache, die Chagall als Hommage an sein Leben mit Bella geschaffen hatte. Und so kann auch das vorliegende Werk mit seiner tiefen Symbolik als eine Reminiszenz an Bella betrachtet werden. Im Gegensatz zu anderen Künstlern seiner Zeit hatte Chagall keine Angst vor Sentimentalität und sah sie als wesentlich für seine Arbeit an: "Wenn ich aus dem Herzen schaffe, funktioniert fast alles; wenn aus dem Kopf, fast nichts" (Marc Chagall, zit. nach Baal-Teshuva, Jacob (Hrsg.): Chagall –
A Retrospective, New York 1995, S. 16).

€ 250.000 – 350.000
$ 267.500 – 374.500

26
PIERRE ALECHINSKY
1927 BRÜSSEL

- Frühe Arbeit in der das kraftvoll-gestische der 1950er Jahre gut zum Ausdruck kommt
- Einflüsse aus der japanischen Kalligrafie deutlich sichtbar
- Einer der bekanntesten Vertreter der Künstlergruppe CobBrA zu der auch Karel Appel, Karl Otto Götz und Asgar Jorn zählen

„Le gris du Nord". 1959. Öl auf Leinwand. 115,5 x 73 cm. Signiert unten links: Alechinsky. Nochmals signiert sowie datiert und betitelt verso oben rechts: Alechensky II 59 LE GRIS DU NORD. Hier zudem mit Maßangaben versehen. Modellrahmen.

Provenienz:
- André Simoens Gallery, Knokke-Zoute
- Privatsammlung Belgien
- Galerie Eterso, Paris
- Privatsammlung Deutschland

Es ist nicht leicht, sich in diesem Gemälde zurecht zu finden. Der reine Gestus der Farbe kontrastiert mit schwarzen Linien und Schraffuren. Ein Farbknäuel aus Elfenbein, Blau und Erdrot verdichtet sich im Zentrum, steht vor einem dunklen Grau. Am oberen Bildrand überfängt ein weiß-blauer Bogen die vibrierende Masse. Sind da nicht doch Figuren zu erkennen? Sind hier nicht Beine, dort Köpfe?
Die Mitglieder der Gruppe CoBrA verfolgten mit ihrer Kunst ganz ähnliche Interessen wie die Surrealisten. Das Unbewusste sollten Ihre Werke zeigen, den ungebremsten Gestus, aber auch die Ursprünglichkeit des Kindlichen und des Folkloristischen. Pierre Alechinsky war das jüngste CoBrA-Mitglied. Der 22-jährige Belgier war ausgebildeter Typograph und Buchillustrator als er 1949 auf die internationale Künstlergruppe um Karel Appel, Asger Jorn und Christian Dotremont aufmerksam wurde und sich ihr bald selbst anschloss.
1959, als „Le gris du Nord" entstand, hatte sich CoBrA als Gruppe längst aufgelöst. In Alechinskys Stil war der kraftvolle, gestische Stil unverändert vorhanden. Seit der Mitte der 50er Jahre gab es einen zusätzlichen Einfluss, der das Intuitive seiner Malerei weiter verstärkte: die Intensive Auseinandersetzung mit der Japanischen Kalligraphie, die er auf einer Japanreise studierte. Er machte einen Dokumentarfilm über diese zeitlose asiatische Kulturform und brachte es selber zu anerkannter Meisterschaft auf diesem Gebiet.
Tritt man näher an „Le gris du Nord" heran und taucht in die Malerei ein, kann man erleben, wie die pastose, kräftige Farbe gleich neben der kalligraphischen schwarzen Linie und den ganz zart lasierten, hauchdünnen Pigmentschichten steht, die den Malgrund durchscheinen lassen. Das pulsiert und vibriert als informelle Malerei, wobei jeder Betrachter aufgefordert ist, das Spiel des Formsuchens und Erkennens weiter zu spielen.

€ 60.000 – 80.000
$ 64.200 – 85.600

27

SERGE POLIAKOFF

1900 MOSKAU
1969 PARIS

- Großformatiges, frisches Gemälde mit besonderer Leuchtkraft
- Spätwerk des Künstlers, der zum Zeitpunkt der Entstehung bereits ein international gefeierter Star war
- Interessante Ausstellungshistorie

Composition abstraite. 1967. Öl auf Leinwand. 162,5 x 130,5 cm. Signiert unten links: SERGE PoLiAKoFF. Modellrahmen.

Provenienz:
- Privatsammlung Deutschland

Ausstellungen:
- Théâtre et Maison de la Culture, Caen 1968
- Galerie A, München 1982
- Association Campredon Art et Culture, l'Isle-sur-la-Sorgue 1986
- Fondation Pierre Gianadda, Martigny 1987
- Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Paris 2013

Literatur:
- Poliakoff, Alexis: Serge Poliakoff – Catalogue Raisonné, Volume V, 1966-1969, Paris/ München 2016, WVZ.-Nr. 67-92, Abb.

„Wenn ein Bild schweigsam ist, bedeutet es für mich einen künstlerischen Erfolg. Einige meiner Bilder fangen mit großem Tumult an, sie sind explosiv, aber ich bin nicht eher zufrieden, bis ich Stille in das Bild gebracht habe" S.P. 1962. (Zitiert nach Ausst.-Kat. Kestnergesellschaft Hannover, 1963)
Dieses großformatige, kraftvoll frische Gemälde ist ein Spätwerk des „Grandseigneurs" der École de Paris, Serge Poliakoff. Wie ein zur Ruhe gekommenes, zweidimensionales Mobile hat der Maler seine Farbflächen auf der Leinwand ausgependelt. Die hellsten Farben, Weiß und Gelb, sind nur einmal vorhanden. Alle anderen Töne treffen in dieser Gruppierung zwei oder dreimal aufeinander. Die in den früheren Werken immer wieder zu beobachtende „Regel" einer horizontalen und einer vertikalen Linie ist in diesem Bild abgewandelt. Die leuchtend blauen Elemente lassen eher eine – unterbrochene – diagonale Kreuzung entstehen. Die durch das Schwarz gebildete Lücke wird kräftemäßig durch das wie eine Einheit wirkende, aufrechte Rot-Gelb ausgeglichen. Im Zentrum der gedachten Kreuzung steht die kleinste und hellste Figur des Bildes, das leuchtende Weiß, das – eingebettet zwischen Schwarz und Blau - zum großen Lichtbringer wird.

Wer einmal versucht, beim Betrachten des Bildes das kleine Weiß abzudecken, wird bemerken, welch wichtige Funktion dieser Form zukommt.
Aber nicht nur das Weiß ist von einer besonderen Leuchtkraft. Alle Farbflächen dieses Bildes scheinen transluzid zu sein. Sie strahlen, als würde eine Lichtquelle sie rückseitig beleuchten. Durch hellere und dunklere Pigmentschichten und durch den sichtbaren Pinselduktus gibt Poliakoff den Formen zudem eine besondere Plastizität. Sie haben noch eine gewisse „Lautstärke", diese kraftvoll vibrierenden Farben. Durch ihre Kombination und Wechselwirkung hat der reife Künstler sie aber gebändigt und zu einer harmonischen Komposition vereint.
Serge Poliakoff konnte auf ein wechselvolles Leben zurückblicken. Der hochmusikalische, russische Flüchtling aus gutem Haus hatte sich lange durch Musizieren finanzieren müssen, bevor er von seiner Malerei leben konnte. Nun, in den 1960er Jahren, hatte er längst seine ganz eigene Bildsprache gefunden, war hoch geachtet, mit internationalen Preisen geehrt und hatte als französischer Staatsbürger sein neues Heimatland bei der Biennale in Venedig vertreten. Leichtigkeit und Fröhlichkeit scheinen den Maler beim Schaffen dieser beeindruckenden Komposition erfüllt zu haben.

€ 250.000 – 350.000
$ 267.500 – 374.500

28
AUGUSTE HERBIN

1882 QUIÉVY/FRANKREICH
1960 PARIS

- Auguste Herbin gilt als Wegbereiter der Konkreten Kunst
- Werk im Sinne des „alphabet plastique“, dem eigens entwickelten Kompositionssystem des Künstlers
- Eine absolute Besonderheit auf dem deutschen Auktionsmarkt

„Printemps“. 1955. Öl auf Holz. 130 x 162 cm. Betitelt, signiert und datiert unten rechts: „printemps“ herbin 1955. Modellrahmen.

Provenienz:
- Galerie Denise René, Paris (Aufkleber)
- Galerie Melki, Paris (Aufkleber)
- Privatsammlung Deutschland

Ausstellungen:
- Galerie Denise René, Paris 1955
- Société Auxiliaire des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1956 (Aufkleber)
- Kunstverein Freiburg 1958
- Galerie Denise René, Paris 1960
- Arhus Kunst Galleri, Kopenhagen 1962
- Galerie Denise René, Paris 1972
- Museo de Arte Contemporaneo de Caracas, Venezuela 1978 (Aufkleber)
- Musée Municipal, Cambria 1980
- Galerie Melki, Paris 1987
- Albright-Knox Art Gallery, New York (Aufkleber)

Literatur:
- Claisse, Geneviève: Herbin – Catalogue Raisonné de l'Oeuvre Peint, Lausanne 1993, WVZ.-Nr. 990, Abb

Auguste Herbin wächst im späten 19. Jahrhundert als Kind einer Handwerkerfamilie in der Kleinstadt Quiévry an der französisch-belgischen Grenze auf. Von 1899 bis 1901 studiert er an der Kunstakademie Ecole des Beaux-Arts in Lille. 1901 zieht es ihn schließlich nach Paris. Das bunte Treiben der Weltmetropole und der Austausch mit Zeitgenossen wie Pablo Picasso, Amedeo Modigliani oder Juan Gris, inspirieren ihn zu einer scheinbaren rastlosen Suche nach einer eigenen Bildsprache. Vom Impressionismus, über Fauvismus bis hin zum Kubismus durchläuft Herbin verschiedene Strömungen, die ihn allerdings nur kurzfristig binden können. Im Laufe der 1920er Jahre wendet er sich mit zunehmender Aufmerksamkeit der Abstraktion zu, die er Zeit seines Lebens weiterentwickelt und ihn weltberühmt macht. Seine Liebe zu geometrischen Formen findet in den 1940er Jahren schließlich den Höhepunkt in der Veröffentlichung des „alphabet plastique“. Ein visuelles Alphabet, das jedem Buchstaben bestimmte geometrischen Formen, Farben und Töne zuordnet.

Das Werk „Printemps“ von 1955 eröffnet dem Betrachter die vielseitige, bunte Schönheit des „alphabet plastique“. Die Buchstaben des Titels geben die geometrischen Formen und die Farben vor, die Anordnung entstammt der künstlerischen Schöpfung. Das Zusammenspiel aus Regeln und kreativer Freiheit geben den Werken Herbins eine unverwechselbare Handschrift. Die Dreiecke, Trapeze und Kreise sind präzise voneinander abgegrenzt und bleiben zweidimensional. Herbin ist überzeugt, „Die Malerei hat die dritte Dimension nicht nötig, weder eine reale, noch eine durch einen Kunstgriff erreichte, denn die in zwei Dimensionen ausgedrückte Farbe besitzt in sich eine räumliche Wirkung.“ (August Herbin, zit. nach: Ausst.-Kat. Museum Würth Künzelsau, Künzelsau 2010, S. 62.) Im Gegensatz zu den streng definierten Grenzen der Formen stehen die kräftigen Farben, die dem Werk ein Gefühl von Heiterkeit und Leichtigkeit zurückgeben. Es entsteht eine Art Geheimsprache, die der Künstler und die Betrachtenden miteinander teilen. Die Betrachtenden lernen das Werk zu „lesen“..

€ 70.000 – 100.000
$ 74.900 – 107.000

29

HANS HARTUNG

1904 LEIPZIG
1989 ANTIBES

- **Wunderschönes Frühwerk im typischen kraftvoll-kalligrafischem Stil**
- **Das Werk spiegelt Hartungs Suche nach dem Gleichgewicht zwischen der Lebendigkeit der Linie und den leuchtenden Farbflächen wider**
- **Repräsentativ für eine der intensivsten und reichsten Schaffensperioden aus der unmittelbaren Nachkriegszeit**
- **Ehemals Besitz Peggy Guggenheim, Venedig, und dort 1948 auf der Biennale gezeigt**

Peggy Guggenheim auf dem Canale Grande in den 1960er Jahren

T1947-27. 1947. Öl auf Leinwand. 80 x 100 cm. Signiert und datiert unten rechts: Hartung 47. Rahmen.

Zu diesem Werk liegt ein vom Künstler signiertes Echtheitszertifikat vom 17. Februar 1973 in Kopie vor. Das Gemälde ist im Archiv der Fondation Hartung Bergman registriert und wird in das sich in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis aufgenommen.

Provenienz:
- Peggy Guggenheim (1961 an die Stadt Venedig geschenkt)
- Daniel Cordier
- Galerie Dr. Rusche, Köln (Aufkleber)
- Privatsammlung Deutschland

Ausstellungen:
- Galerie Denise René, Paris 1948
- XXIV Biennale, Venedig 1948 (Aufkleber)
- Galerie Lutz & Meyer, Stuttgart 1949
- Galerie Melki, Basel 1976

Mit seiner abstrakten, expressiv-gestischen Bildsprache, mit der er scheinbar unkontrolliert Linienbündel und Farbgebilde auf den Malgrund bannt und im Bildraum schweben lässt, wird der deutsch-französische Maler und Graphiker Hans Hartung kurz nach Ende des 2. Weltkrieges ein international anerkannter Künstler des europäischen Informel. Nach dem Studium in Leipzig, Dresden und München verlässt er 1932 Deutschland, um zunächst in Spanien und dann in Frankreich zu leben. Hier wird er zu einem der wichtigsten Protagonisten der École de Paris, an der sich in der Nachkriegszeit die künstlerische Avantgarde versammelt.
In dieser Zeit entsteht auch unser wunderbares Frühwerk von 1947, in dem Hartung Linie und Farbe zum Zentrum seiner Aufmerksamkeit erklärt. Auf einem salbeigrünen Untergrund setzt er intensiv leuchtende Farbflächen und kalligraphische schwarze Linien, die sich teilweise überlagern, zu einer dynamisch, expressiven Komposition zusammen.
Die Wichtigkeit dieser frühen Schaffensperiode, die die späteren Kratzbilder aus den 1960er Jahren und die stark großflächig angelegten Gemälde der 1970er Jahre bereits vorbereitet, spiegelt sich auch in der Ausstellungshistorie und Provenienz unseres Gemäldes wider: es war kurz nach seiner Entstehung, im Jahr 1948, auf der Biennale in Venedig ausgestellt und befand sich im Besitz von Peggy Guggenheim und Daniel Cordier. Letzterer sammelte nicht nur Werke von Hans Hartung, sondern stellte ihn von den 1950ern bis zu den 1980er Jahren in seinen Galerien in Paris und Frankfurt am Main auch regelmäßig aus. Das Centre Pompidou widmete Cordier 1989 eine große Sonderausstellung unter dem Titel „Daniel Cordier. Le regard d'un amateur". Keineswegs war Cordier natürlich ein „amateur", denn in seiner Sammlung befanden sich die wichtigsten Protagonisten der französischen Nachkriegskunst, wie Jean Dubuffet, Marcel Duchamp, Arman, César und Jean Tinguely.
Werke von Hans Hartung befinden sich heute unter anderem in den Sammlungen des Art Institute of Chicago, des Metropolitan Museum of Art New York, des Museum of Modern Art New York, des Centre Pompidou, der Tate Gallery London und des Museo Reina Sofía in Madrid.

€ 300.000 – 500.000
$ 321.000 – 535.000

© VG Bild-Kunst, Bonn 2023

30

GEORGES MATHIEU

1921 BOULOGNE-SUR-MER/FRANKREICH
2012 PARIS

- Georges Mathieu ist ein Hauptvertreter des französischen Tachismus
- Der intuitive Mal-Akt in Anlehnung an die japanische Kalligrafie, den Mathieus Werke auszeichnet, kommt hier voll zum Tragen
- Das Werk entstand während der Zen-Periode des Künstlers, die sich durch wenige, kräftige Striche auf einfachen Hintergründen auszeichnet

Attila a Torcello. 1961. Öl auf Leinwand. 130 x 162 cm. Signiert und datiert unten sowie mittig rechts: Mathieu 61. Rahmen.

Provenienz:
- Galerie Arditti, Paris (Aufkleber)
- Galerie Rive Droite, Paris (Aufkleber)
- Galerie Melki, Paris (Aufkleber)
- Privatsammlung Deutschland

Ausstellungen:
- Salon International d'Art contemporain, Paris (Aufkleber)

Der französische Ausnahmekünstler Georges Mathieu wird bis heute als Pionier der lyrischen Abstraktion – dem europäischen Äquivalent des amerikanischen Abstrakten Expressionismus – gefeiert. Mathieus Werke sind ungegenständliche, von der Schnelligkeit des Malvorgangs bestimmte Kompositionen. Sie entstehen in einem emotional gesteuerten und intuitiven Malakt in Anlehnung an die Methode der japanischen Kalligraphie, die mit Meditation, Konzentration, Improvisation und Geschwindigkeit charakterisiert werden kann. Der Zufall wird als Stilmittel miteingebunden, womit er der Aktionskunst eines Jackson Pollock sehr nahe steht.
Mathieu inszeniert seine Malerei regelrecht, indem er großformatige Bilder vor Publikum malt. Er kultiviert diese Art von theatralischer Malaktion so weit, dass der Künstler im Jahr 1956 im Théâtre Sarah-Bernhardt vor 2000 Zuschauern innerhalb einer halben Stunde ein etwa 4 x 12 Meter großes Gemälde aus 800 Farbtuben schafft. Im September 1957 malt Goerges Mathieu ein ähnlich großformatiges Werk vor Publikum auf dem Dach des Kaufhauses „Daimaru" in Osaka. Seine Ausstellungen und Happenings erregen in Japan großes Aufsehen. Die Vertreter der Gutai Bewegung – der ersten radikalen Nachkriegsbewegung in Japan – werden auf Mathieu aufmerksam. Im „Gutai-Manifest" des Gründers Jori Yoshihara wird die Kunst Mathieus neben der Jackson Pollocks anerkennend erwähnt. Auch Mathieu zeigt sich Ende der 1950er Jahre von der fernöstlichen Kunst und vor allem den Zen-Gemälden tief beeindruckt und sieht sich in seinem künstlerischen Bestreben bestätigt. Er entwickelt eine tiefe Verbindung zu Asien. Mit dem in Paris lebenden chinesischen Künstler Zao Wou-Ki verbindet ihn eine lebenslange Freundschaft.

Das in der Abendauktion angebotene Gemälde „Attila a Torcello" aus dem Jahr 1961 entstand in der Zen-Phase des Künstlers. Die Farbgebung steht ganz im traditionellen Farbenkanon der japanischen Kunst: Schwarz, Rot und Weiß. Durch die Teilung der Bildebene in zwei unterschiedliche Abschnitte erzeugt Mathieu ein binäres Bild, das er mit einem Gewirr von explosiven Linien unterbricht, die für seine Malerei typisch sind. Auf der Suche nach einem authentischen Ausdrucksmittel für seine Emotionen hat Mathieu nie Vorzeichnungen für seine Gemälde angefertigt.
Die kreisförmige Aussparung im schwarzen Hintergrund verweist auf die Zen-Praxis des Ensō, bei der ein Maler Kreise als meditative und kreative Übung schafft. Im Zen-Buddhismus gilt der Ensō-Kreis als Symbol für Ästhetik, Erleuchtung, Stärke und Eleganz, aber auch für das Universum, die Unendlichkeit und die Leere. Das Werk besitzt eine hohe östliche Qualität. Es spiegelt die Ursprünge der französischen lyrischen Abstraktion wider, die eine tiefere Quelle in der östlichen Kalligrafie und Philosophie hat; obgleich der Titel auf eine europäische Legende des Hunnenkönigs Attila verweist. Eine Spielerei Mathieus ist es, historische Titel für seine Werke zu verwenden, auch wenn kein Zusammenhang zu dem Werk besteht. Die Titel weist er den Werken erst nach der Vollendung zu.

€ 70.000 – 100.000
$ 74.900 – 107.000

31

ANTONI TÀPIES

BARCELONA 1923 – 2012

- Reliefartiges Materialbild das ganz charakterisch für seine Werke der 1970er Jahre, große Objekthaftigkeit besitzt
- Mystische, symbolträchtige Bildikonografie in gedeckter, erdiger Farbigkeit
- Entstand in einer Zeit politischer Unruhen in Spanien, die Tàpies Oeuvre nachhaltig beeinflußte
- Seine Werke finden sich heute in allen großen internationalen Museen, u.a. Museum of Modern Art, New York, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid und Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Matter on a stretcher. 1973. Mischtechnik auf Holz. 65,5 x 46 cm. Signiert verso mittig: tapies. Modellrahmen.

Provenienz:
- Martha Jackson Gallery, New York
- Privatsammlung Paris
- Privatsammlung Norddeutschland
- Auktionshaus Lempertz, Köln, 942. Auktion, 28.05.2009, Lot 598
- Privatsammlung Deutschland

Ausstellungen:
- Martha Jackson Gallery, New York 1975, Kat.-Nr. 12

Literatur:
- Agusti, Anna: Tàpies – The Complete Works, Vol. 3, 1969-1975, Köln 1997, WVZ.-Nr. 2706, Abb.

Antoni Tàpies ist Katalane durch und durch. Zeit seines Lebens lebt und arbeitet er in Barcelona oder in seinem Landhaus außerhalb der Stadt. Bereits als Kind ist er von den vielen Kratzern und Inschriften auf den Mauern des ‚barrio gotico' fasziniert, welches er passieren muss, um zu seinen Großeltern zu gelangen. In Zeiten des spanischen Bürgerkrieges gewinnen die engen Gassen mit ihren hohen Mauern für ihn neue Bedeutung als Hindernis, als Gefängnis, aber auch als Schutzwall. Später studiert er jegliche Malereien auf Stein, seien es Graffitis in den Gassen Barcelonas oder die unzähligen Fresken der mittelalterlichen katalanischen Kathedralen. Letztere verinnerlicht er tief in sich, denn er wird später viele Symbole, Analogien und Sinnbilder verwenden, die uns aus der mittelalterlichen Mystik bekannt sind. Tàpies arbeitet meist auf dem Boden, den Bildträger von oben überblickend.

Der Autodidakt ist frei von jeglichen akademischen Traditionen. So vielfältig wie die Wahl seiner verwendeten Materialien, so vielfältig sind ebenso die Werkzeuge, mit denen er sie aufträgt. Er schmeißt, kratzt, schmiert und modelliert, teilweise mit den bloßen Fingern. Farben, Lacke und Pasten trägt er mit Besen, Pinseln, Holzstöcken oder anderen Alltagsgegenständen auf und experimentiert jeweils in Schichten mit flüssigen und festen Materialien. Die unterschiedlichen Trocknungszeiten führen teilweise zu einer gewollt schnellzügigen, groben Arbeitsweise, in der sich das Unbewusste frei entfalten soll. Durch diesen vielschichtigen Prozess gewinnen seine Gemälde eine reliefartige, plastische Qualität. Neben den Möglichkeiten, mit Farbe und Fläche die Leinwand zu gestalten, eröffnet sich in der Verwendung stofflicher Strukturen für ihn eine neue, unkonventionelle Ausdrucksweise. Das spätere Modellieren mit Lehm und Ton bildet den Übergang zum vollkommen plastischen Arbeiten in Keramik. Antoni Tàpies will niemals oberflächlich dekorativ sein. Der schrillen Farbigkeit aufkommender Werbeplakate setzt er bewusst seine erdige, gedeckte Farbpalette entgegen. Tod, Schmerz und Trauer finden wir als wiederkehrende Themen im gesamten Oeuvre. Sie sind auf seine Erlebnisse im spanischen Bürgerkrieg und auf seine Beschäftigung mit dem Zen-Buddhismus zurückzuführen. Unser Gemälde „Matter on a stretcher" vereint gleich mehrere typische Sinnbilder: in erdigen Tönen modelliert Tàpies eine Art Briefkuvert in der oberen Bildhälfte und ein totenkopfähnliches Symbol in der unteren Bildhälfte. Beides setzt er vor dunklen, fast schwarzen Fond. Umrahmt und gekonnt in Szene gesetzt werden beide Sinnbilder durch einen hölzernen Keilrahmen, der fast an ein ready-made erinnert. Tàpies geht sogar noch einen Schritt weiter, denn er setzt den Keilrahmen nicht nur visuell in Szene, sondern macht ihn als Teil des Bildtitels zu etwas Erhabenem. Das Banale zu würdigen, entspricht ganz der buddhistischen Idee des Sandkorns, in dem ein ganzes Universum steckt. Die Suche nach der Wahrheit treibt Antoni Tàpies an – natürlich stets im Wechselspiel der Materialien experimentierend.

€ 50.000 – 70.000
$ 53.500 – 74.900

32

NORBERT SCHWONT-KOWSKI

BREMEN 1949 – 2013

- **Außerordentlich großformatiges Gemälde mit vielschichtigem Farbauftrag**
- **Auf dem Höhepunkt des Schaffens von Norbert Schwontkowski entstanden**
- **Typisches humorvolles und hintersinniges Werk des Bremer Künstlers**

Bildhauerakademie morgens (Das Auge Gottes). 2011. Öl auf Leinwand. 200 x 240 cm. Signiert und datiert verso oben links: Schwontkowski 2011. Zudem auf Keilrahmen mit Werknummer NS/M 1169 versehen. Rahmen.

Provenienz:
- Contemporary Fine Arts, Berlin (Aufkleber)
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Literatur:
- Ausst.-Kat. Schwontkowski – Blind Faith, Kunstverein Hamburg, Hamburg 2013, Kat.-Nr. 34/35, Abb.

Norbert Schwontkowski wird in Bremen-Blumenthal geboren und studiert von 1968 bis 1973 Freie Malerei an der Hochschule für Gestaltung in Bremen sowie an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg. Nach dem Studium zieht es ihn in die Welt hinaus. Er bereist Nord- und Südamerika, Asien, Afrika und nimmt an Ausstellungen teil. Seiner Heimatstadt Bremen blieb er jedoch treu und kommt stets zurück. Bereits in den 1980er und 1990er Jahren findet der Künstler erste Beachtung, doch einem breiteren Publikum wird er erst in seinen letzten Lebensjahren bekannt. Durch eine Einzelausstellung in der Bremer Kunsthalle im Jahr 2004 und durch die Vermarktung des Künstlers durch die Berliner Galerie CFA kommt er erst spät zu großem Ruhm. Vor genau 10 Jahren, im Juni 2013, stirbt der Künstler viel zu früh im Alter von 64 Jahren an einem Krebsleiden.

Das hier vorgestellte Werk „Bildhauerakademie morgens (Das Auge Gottes)“ entsteht zwei Jahre vor dem Tod des Künstlers als er sich auf dem Zenit seines Schaffens und seines Erfolgs befindet. Dominieren in früheren Werken oft Landschaftsdarstellungen, so lässt er uns hier in einen Innenraum blicken – in die „Bildhauerakademie“. Schwontkowski hat sich der Malerei mit Haut und Haar verschrieben und präsentiert uns nun in seinem zweidimensionalen Medium das Dreidimensionale. Auf Sockeln unterschiedlicher Höhe und Ausfertigung stehen Vasen- und Lampenähnliche Gefäße in bester Ordnung aufgestellt, sodass wir eher an eine Ausstellungssituation als einen Blick in eine Wirkstätte denken.
"Das Auge Gottes" lautet der Untertitel des Werks und deutet auf das allsehende Auge Gottes hin, das dem Künstler, der als Kind ein katholisches Internat besuchte, eine wohl bekannte Phrase ist. Vielleicht verweist der Titel auch auf das nach außen schauende Auge des Künstlers, das ebenso nach innen schaut? Als „religiöse Malerei ohne Kirche und Glauben“ bezeichnet Till Briegleb in seinem Artikel vom 18.06.2020 in der SZ Schwontkowskis Schaffen, denn das Spirituelle, das Melancholische ist stets auf den hintergründigen Werken zu sehen, nein, zu spüren, sodass existentielle Fragen hervorgerufen werden.
Doch auch der feine Humor darf nicht fehlen und zeigt sich, wenn auf einer Vase mit Punkt und Strich ein Gesicht angedeutet wird, ein mit einem Tuch überzogenes Objekt wie ein Geist anmutet oder die rechts stehende Skulptur wie eine Keule daherkommt.
Die „Malerei“ siegt in unserem Werk über die „Bildhauerei“, denn die dargestellten Objekte scheinen teilweise fragil in ihrer Statik. Die dick aufgetragenen und von der Leinwand herunterlaufenden Farben in der für Schwontkowski so typischen Palette aus gedeckten Erd- und Grautönen betonen ebenfalls mehr den Malprozess als das Bildhauerische.
Die Größe des Werks lässt den Betrachter schließlich so sehr ins Werk eintauchen, dass er mit ihm und seinen philosophischen als auch kunsthistorischen Fragestellungen regelrecht zu verschmelzen scheint.
(Zitat zit. nach Ausst.-Kat. Norbert Schwontkowski - some of my secrets, Kunstmuseum Bonn/Kunsthalle Bremen/ Kunstmuseum Den Haag, Köln 2019, S. 181)

€ 50.000 – 70.000
$ 53.500 – 74.900

33

TONY CRAGG

1949 LIVERPOOL

Runner. 2015. Bronze, dunkelbraun patiniert. 77 x 51 x 29 cm.

Es wurden maximal sechs Abgüsse dieser Skulptur hergestellt. Jedes Werk hat eine unterschiedliche Patina und ist somit ein Unikat.

Provenienz:
- Galerie Sies + Höke, Düsseldorf
- Privatsammlung Deutschland

- **Vielschichtige Deutungs-ebenen gepaart mit der charakteristischen Ästhetik Craggs**
- **Unikat-Charakter durch unterschiedliche Patinierung innerhalb der Auflage**
- **Besonders beliebtes Motiv in diesem Format**
- **Wunderschöne schokoladen-braune Patina, die das Zerfließen der Formen unterstreicht**

Mit seinen unverwechselbaren Plastiken hat sich Tony Cragg fest in der Kulturlandschaft verankert. Auf den ersten Blick scheinbar abstrakt, erkennt man bei genauer Betrachtung in der Gestaltung von Craggs Skulpturen die Parameter einer über die vergangenen Jahrzehnte mit meisterlicher Präzision geschärften Formensprache. Erklärtes Ziel des Künstlers ist es hierbei, die statische Natur der Plastik in Frage zu stellen. Komplex ineinanderfließende Formen lassen beim Betrachter schon fast den Eindruck einer organisch gewachsenen Struktur entstehen. Die Leichtigkeit mit der Cragg die Formen verschränkt und die scheinbare Makellosigkeit der Oberflächen stehen dabei häufig konträr zum verwendeten Material. So auch bei der zum Aufruf kommenden Arbeit „Runner“ aus dem Jahr 2017. In der für Tony Cragg so charakteristischen Gestaltung verbergen sich zahlreiche Silhouetten, die ineinander übergehen. Die angedeuteten Köpfe schauen jedoch nicht in eine einheitliche Richtung, sondern sind in gegengesetzte Richtungen gewandt. Cragg selbst sagt: „Runner vermittelt mir das Gefühl, das man in dem Moment hat, in dem man denkt, man weiß wo es langgeht, aber dabei erahnt, möglicherweise in die falsche Richtung zu laufen. Dies bezieht sich häufig nicht nur auf die kleinen persönlichen Dinge, sondern oft auch auf die großen Bewegungen und Tendenzen, die man allgemein um sich spürt.“ (Tony Cragg, zit. nach: Salzburg Foundation (Hrsg.) (04.06.2014) Start des „Kunstprojektes Krauthügel“ in Salzburg - Anthony Cragg – Drei neue Außenskulpturen [Pressemitteilung]) „Runner“ soll so laut Cragg ein Anstoß zur Selbstreflexion sein – im kleinen Maßstab den eigenen persönlichen Alltag betreffend, wie auch im großen Maßstab in Bezug auf gesamtgesellschaftliche Entwicklungen. Die Arbeit wirft den Betrachter zurück auf den eigenen inneren Moralkompass und verhält sich wie eine mahnende Erinnerung an die eigenen Werte. „Runner“ verbindet die für den Künstler so typische Ästhetik mit vielschichtigen Deutungseben und bildet so die Quintessenz von Craggs Oeuvre ab.

€ 110.000 – 150.000
$ 120.500– 164.300

AUSSTELLUNG
TONY CRAGG
KISTEFOS MUSEUM
NORWEGEN
BIS 15.10.2023

34

JEAN DUBUFFET

1901 LE HAVRE
1985 PARIS

- Einer der bedeutendsten französischen Nachkriegs-Künstler, der den Begriff „Art Brut“ prägte
- Unser Werk markiert den Beginn der „Hourloupe“-Serie, seine wichtigste Werkphase mit den typischen Puzzle-artigen Figuren
- Höchst aufwändig collagierte Arbeit aus der gesuchtesten Schaffenszeit des Künstlers
- Absolute Museumsqualität

„La vie en ville“. 1962. Gouache, collagiert auf Karton. Auf Leinwand montiert. 133 x 91 cm. Signiert und datiert unten mittig: J.D. 62. Nochmals signiert, datiert sowie bezeichnet und betitelt verso: EG 14 La vie en ville (gouache) J. Dubuffet août 62. Modellrahmen.

Wir danken der Fondation Jean Dubuffet, Paris, für die freundliche, wissenschaftliche Unterstützung.

Provenienz:
- Galerie Claude Bernard, Paris
- Robert Elkon Gallery, New York
- Galerie Di Meo, Paris
- Privatsammlung Deutschland

Ausstellungen:
- Galerie Claude Bernard, Paris 1964/65

Literatur:
- Loreau, Max: Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, fascicule XX: L'Hourloupe I, Paris 1966, WVZ.-Nr. 45, Abb.
- Loreau, Max: Dubuffet et le voyage au centre de la perception, Paris 1966, Abb.
- Loreau, Max: Dubuffet: Délits, déportements, lieux de haut jeu, Genf 1971, S. 422, Abb.

€ 500.000 – 700.000
$ 535.000 – 749.000

DIE STUNDE DES WOLFES

Alles begann mit einer Telefonzeichnung: „Oberflächlich betrachtet […] waren die Anfänge wieder einmal zufällig. Nach einer häufig erzählten Geschichte machte Dubuffet während eines Telefongesprächs Kritzeleien mit einem roten und einem blauen Kugelschreiber und erkannte dabei die Möglichkeiten einer völligen Neuorientierung." Hier geschah, was sich vielleicht nur unten den Händen, unter den Augen und der Wachsamkeit dieses Malers ereignen konnte: „Der Akt des Kritzelns kann gleichgesetzt werden mit dem Aufbrechen vorbewussten Wissens, wobei der anspruchslose Kugelschreiber mit seinem undifferenzierten, breiten und schwerfälligen Strich Dubuffet sicherlich als Arbeitsgerät zusagte, […].“ [1]
Dies alles prägte den Sommer 1962 – und das Werk „La vie en ville“ ist ein absolutes Zeugnis aus diesen Tagen: Auf der Rückseite vermerkte der Künstler den Titel, das Entstehungsjahr und dann sogar den Monat „août“ = August. ‚La vie en ville‘ (Das Leben in der Stadt) gehört damit in die Geburtsstunde des Aufbruchs in jene neue Welt von Formen und Farben, die der Künstler „Hourloupe“ nannte: „Die Stunde des Wolfes“. Eine Wortschöpfung, die auch noch etwas ganz anderes bedeuten kann. Aber was? Der Künstler gab nichts preis, sprach von einem „erfundenen Namen kraft der Wirkung seiner Konsonanten.“ [2]
Und so wuchs, wucherte, ergriff das wie im Nebenhinein entstandene Zufallslineament einer abgewandten Stunde – die Welt: Die „Hourloupe“ – Zeichen/Linien fingen ungesehene Wirklichkeiten ein und formulierten sie in einem neuen Alphabet. „Äußerliches Charakteristikum sind die in verschiedene Richtungen und mit verschiedenen Farben in parallelen Strichen gefüllten Zellen, die sich ineinander verzahnen und aus denen sich die Figuren und dann auch die Umgebung aufbauen – struktiv und mit einer drängenden Tendenz zum Auswachsen in große Maßstäbe, zu plastischen Gebilden und gar Architekturen.“ [3]
Schon wenige Wochen später griff das „Hourloupe“- Alphabet mit seinen „zu strenger plakativer Flächigkeit verabsolutierten Zellenmechanismen“ [4] weit aus, fasste und umwob den ständigen Wechsel dessen, was in diesem von Lärm durchzogenen Hexenkessel „Stadt“ ununterbrochen auf jede Person eindringt.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2023

Am 23. Oktober 1962 entstand: „Continuum de ville“, (Abb. 1) ein Querformat mit den stattlichen Maßen von 130 x 293 cm und absolutes Meisterwerk Dubuffets. Wie auch in dem hier angebotenen Schwesternstück „La vie en ville“ collagiert der Künstler verschiedene Papierbahnen die er vibrierend bemalt. In die geschaffene Szenerie setzt er dann die feiner collagierten, filigran gezeichneten, für ihn typischen „Hourloupe“ Figuren. Es ist ihre Geburtsstunde auf den Leinwänden Dubuffets. Dann wuchs dieses immer weiter sich Ausbreiten noch einmal: „[…] ab 1966 beginnt die Phase der Transponierung des Bildvokabulars in die dritte Dimension in Form von Plastiken und Monumenten, die später bis auf den Sektor der Architektur ausgedehnt werden.“ [5] Das zeigt eine Skulptur, die der Künstler 1972 schuf: Als weithin sichtbares Zeichen bezeugt die „Gruppe von vier Bäumen“ [6] (Abb. 2) auf der ‚Chase Manhattan Plaza‘ in New York diesen Durchbruch in eine neue Dimension: „Die über 12 m hohe Gruppe von vier Bäumen erhebt sich in einer engen Schlucht inmitten von gewaltigen Hochhäusern im Bankzentrum der Wallstreet. In ihr suggerieren die gewundenen Linienimpulse in ihrer plastischen Formung groteske Baumzeichen, die aufgrund der expressiven Gestaltung dem von Kalkül und Logik geprägten Börsenbezirk eine pointierte Welt der Imagination entgegenstellen.“ [7]

VERWIRKLICHUNG DES UNMÖGLICHEN

Dabei blieb es nicht. Von der Telefonzeichnung zum monumentalen Kunstwerk: Ein weiter Weg, auf dem sich „einer wie ein Wahnsinniger für lange Zeit einer Arbeit hingibt, die von vornherein zum Scheitern verurteilt scheint und dann doch gelingt.“ Letztlich ein ‚Schock‘. Jean Dubuffet ging ihn, machte sich „an die Verwirklichung des Unmöglichen“ [8], fand immer neue Wege und Ausprägungen der „Hourloupe“-Bildsprache. Vor allem auch in Silkeborg/ Dänemark, nahe Aarhus. Als dort ein Museum für den 1973 verstorbenen Maler Asger Jorn [9] gebaut werden sollte, war Jean Dubuffet bereit, die linke Außenwand des Eingangs mit einer großen Fliesenkeramik zu gestalten: 22,5 x 4,5 Meter.
Ein Freundschaftsdienst. „Im Laufe des Sommers 1977 wurde der Brand der sechshundert Fliesen durchgeführt.“ [10]
Dubuffet signierte sein Präsent – und seit 1982 begrüßt das turbulente „Hourloupe“-Geschehen die Gäste beim Betreten des weitläufigen Geländes.
Franz Meyer, der Schweizer Museumsdirektor und Schwiegersohn Marc Chagalls, hatte schon Jahre zuvor von der „bestürzenden Andersartigkeit des Kunstwerks“ bei Dubuffet geschrieben: „Viele haben Dubuffets Arbeiten anfänglich als geistreiche, scherzhaft-listige Provokationen abgetan, […] Andere wiederum haben sie als Einfallstor einer neuen Barbarei empfunden oder als gewollten Primitivismus. Hourloupe. Der erfundene Name bezog sich zuerst auf eine kleine Publikation von 1962, in welcher Lebewesen und Gegenstände als Puzzle-Konglomerate vorgeführt werden, die auf Telephon-Zeichnungen zurückgehen. Ihre Parzellen werden jeweils durch verschiedenfarbige und verschieden-gerichtete Parallelstreifen von einander abgehoben. Als diese Puzzle-Figuren dann auch in einer Reihe von Gouachen und später in Bildern auftauchten, gab es Straßenszenen mit „Hourloupe“-Hunden und „Hourloupe“- Passanten, oder die “Hourloupe“-Menschen erschienen in den Alveolen der Häuser. Aus der dynamischen Verschränkung und Verklammerung ergibt sich dann jeweils die Gestalt […].“ Schließlich fasst der Kunsthistoriker er klug zusammen: „Und erfährt also unmittelbar die schöpferisch-stimulierende Kraft einer unerhört vitalen künstlerischen Imagination, die uns die Welt auf neue Art zum Erlebnis macht.“ [11]

„DAS LEBEN IN DER STADT“

Jean Dubuffet: Dieser unruhig rebellische Kopf, ging immer wieder – nicht nur hier – unbetretene Wege. Was er aus dem Zufälligen, Beiläufigen, Unerwarteten mitnahm, waren in der Collage/Mischtechnik „La vie en ville“ fünf große Figuren, die je vereinzelt aus schraffierten Flächen bestehen; eingefügt – vielleicht auch eingeschnürt – in eine Kulisse aus Straßen voller Unruhe. Kleine Teile, Zellen, die sich zu einem Komplex: mit dem Titel: „Das Leben in der Stadt“ addieren. Um sie herum das Gewimmel von Häusern, Straßen und Lärm. Dubuffet wagt den Versuch, die Stadt als akustisches Phänomen zu verstehen. Er verschränkt die Vielzahl dessen, was in ständigem Wechsel auf die Personen eindringt. Eine Kulisse aus Betriebsamkeit, Unruhe, Hektik, Trambahnen und aufgereihten Fenstern. Verbunden ist alles zu Strukturen der Wirklichkeit, die nicht vor Augen liegen, sondern tiefer und verborgen ruhen in den unbetretenen Regionen unserer Welt. Von der Telefonzeichnung bis zur Gestaltung einer Keramik-Wand von nahezu 100 Quadratmetern: Jean Dubuffet vertraute dem „Zu-Fall“ und dem immer neuen Ereignis „Hourloupe“ mehr als der tüftelnden Richtigkeit. Abseits der genehmigten Wege war er auf der Suche nach den unbekannten Formen jener Wirklichkeit, die größer ist als der Augenblick.
(Prof. Dr. Dr. Gerd Presler)

1 Thomas M. Messer, in: Jean Dubuffet 1901 – 1985, Frankfurt 1990, S.162
2 Definition des Künstlers anläßlich der Einweihung der ‚Groupe de quatre arbres‘ in New York am 24. 10. 1972.
3 Dieter Koepplin, Jean Dubuffet, Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Collagen, Kunstmuseum Basel 1970, Katalog Nr. 117
4 Andreas Franzke, L'Hourloupe und die neuen Werke Jean Dubuffets, in: Jean Dubuffet, WERKE 1963 – 1976, Karlsruhe 1977, S.42
5 Andreas Franzke, L'Hourloupe und die neuen Werke Jean Dubuffets, in: Jean Dubuffet, WERKE !963 – 1976, Karlsruhe 1977, S.14f.
6 Abbildung in: 1. Jean Dubuffet, WERKE !963 – 1976, Karlsruhe 1977, S.33; 2. Dubuffet retrospektive, Berlin, Wien, Köln 1980/81, S.256
7 Andreas Franzke, L'Hourloupe und die neuen Werke Jean Dubuffets, in: Jean Dubuffet, WERKE 1963 – 1976, Karlsruhe 1977, S.34
8 Asger Jorn über Jean Dubuffet, 1961. Siehe: Troels Andersen, Asger Jorn 1914 – 1973, Köln 2001, S.262
9 Asger Jorn (1914 – 1973) und Jean Dubuffet waren eng befreundet. 1961 gaben sie eine Schallplatte heraus mit gemeinsamen ‚Klangbildern‘.
10 Troels Andersen, Silkeborg Kunstmuseums Historie 1940-2005, Anagram 2008, S.85
11 Franz Meyer, Jean Dubuffet, Zur Ausstellung, In: Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Collagen, Basel 1970

Abb. 1: Jean Dubuffet. Continuum de Ville. 1962. (Collection Jean Planque)

Abb. 2: Jean Dubuffet. Group of four Trees. 1972. (Chase Manhattan Plaza, New York)

35

SERGE POLIAKOFF

1900 MOSKAU
1969 PARIS

- **Besonders eindrucksvolles Beispiel für Poliakoffs kontrastreiche Farbform-Kompositionen**
- **Poliakoff erreicht hier durch das Gegenüberstellen von zwei kräftigen Farben eine energetische Bildatmosphäre**
- **Durch den dynamischen, pastosen Pinselstrich erhält die Oberfläche einen flirrenden Charakter, der den Blick ins Zentrum leitet**

Composition abstraite. 1957. Öl auf Holz. 130 x 97 cm. Signiert und datiert unten rechts: SERGE PoLiAKoFF 57. Atelierleiste.

Provenienz:
- Galerie Berggruen, Paris
- Dr. F. Meyer, Zürich (Aufkleber)
- Galerie M. Knoedler, New York/ Zürich (Aufkleber)
- Cheim & Read, New York (Aufkleber)
- Christie's, Paris, 3551. Auktion, 4.6.2013, Lot 18
- Privatsammlung Deutschland

Ausstellungen:
- Kunsthalle Basel 1958, Kat.-Nr. 76 (Aufkleber)
- Musée d'Art et d'Histoire/ Museum Rath Genf 1964, Kat.-Nr. 81 (Aufkleber)

Literatur:
- Poliakoff, Alexis: Serge Poliakoff – Catalogue Raisonné, Volume II, 1955-1958, München 2011, WVZ.-Nr. 57-29
- Brütsch, Francoise: Serge Poliakoff, Ides et Calendes, Neuchâtel 1993, S. 106

"Um ein Maler zu sein, muss man den Punkt finden, in dem Kunst und Wissenschaft einander treffen, wie Giotto es tat.
Wenn einem das gelingt, kann man die vollkommene Stille in ein Bild bringen: nicht bloß die Abwesenheit von Lärm, sondern ein Schweigen, das den Menschen die Augen öffnet für eine andere Welt." (Zitiert nach Serge Poliakoff, Ausst.Kat. Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1963)
Zwei Farben – ein Bild: Aber Rot und Gelb stehen sich in diesem Gemälde nicht nur als Flächen gegenüber, verzahnen und verschränken sich in der Senkrechte - jede Seite trägt auch deutliche Anteile der Kontrastfarbe in sich. Unter dem Rot schimmert stellenweise eine vorher gelbe Fläche durch. Aber auch die oberen Farbschichten werden durch das beigemischte gelbe Pigment belebt. Optisch stärker fällt der Rotanteil auf der gelben Seite aus. Auch hier liegt eine Übermalung vor, aber augenfälliger ist die in die gelbe Fläche eingearbeitete rote Farbe. Eine starke Konzentration entwickelt dieses Gemälde aber nicht nur durch die Reduktion auf die zwei Farben. Durch den dynamischen, pastosen Pinselstrich, der strahlenförmig auf den Rand hin ausrichtet ist, bekommt das Gemälde ein Zentrum, das im oberen Drittel auf der Grenze der beiden Farbflächen liegt.
Das Gelb changiert ein wenig ins Grünliche. Es leuchtet dadurch kräftiger im Kontrast zum Rot, und gewinnt gleichzeitig eine Schwere, die das Gleichgewicht in dieser vertikalen Komposition hält.
Seit den 1940er Jahren hatte Serge Poliakoff seine ganz eigene Bildsprache gefunden, seine rhythmischen Kompositionen der farbigen Bildelemente. Es gibt mehrere Gemälde, in denen er sich auf zwei Farben beschränkt hat. Einige Bilder hat er auch nur in einem einzigen Grundton komponiert. Es sind aber fast immer „poliakoffsche" Formen in verschiedenen Farbnuancen, aus denen die Flächen gebaut sind.
In der vorliegenden Komposition geht der Maler anders vor: Zwei einzelne, stark vergrößerte Formen, die durch die Realität des Bildrandes nach außen hin begrenzt sind, begegnen sich. Sie sind nicht aus kleineren Farbflächen gebaut. Es gibt ein weiteres Werk aus demselben Jahr – im Werkverzeichnis trägt es die unmittelbar vorhergehende Nummer – das ähnlich aufgebaut ist. Die Verschränkung in die Tiefe durch Unter- und Übermalung verleiht unserem Bild noch eine weitere Dimension.
Serge Poliakoff hatte 1917 aus Russland fliehen müssen. Seine Familie war wohlhabend und sehr religiös. Der Maler hat sich mehrfach über seine Faszination für mittelalterliche Andachtsbilder und Ikonen geäußert. Die von ihm erklärte Absicht, seine Gemälde so weit zu modifizieren, bis sie zu einer Stille kommen, hat spirituelle Züge.
Diese große, rot-gelbe, so stark verdichtete Komposition ist auf einer Holztafel gemalt, dem traditionellen Malgrund für Ikonen.
Das Gelb mit der leichten Nuance ins Grüne erinnert an glänzendes Messing. Die Nähe dieser „Composition abstraite" zu der Ikonenmalerei seiner Heimat, aus der er genau 40 Jahre vor der Entstehung des Werkes geflohen war, ist ein offensichtlicher Zugang zu diesem beeindruckenden Gemälde.

€ 200.000 – 300.000
$ 214.000 – 321.000

© VG Bild-Kunst, Bonn 2023

36

EMIL SCHUMACHER

1912 HAGEN
1999 SAN JOSÉ/IBIZA

- **Herausragende, frühe Arbeit in eindrucksvollem Format**
- **Expressive Farblandschaft in der Schumachers Bestreben, mit Farbe größtmögliche Materialität zu erreichen, meisterhaft umgesetzt ist**
- **Ungemein spannungsreiche Komposition mit großer haptischer Wirkung an der Grenze zwischen Figuration und Abstraktion**

Gagaola. 1963. Öl auf Holz. 86 x 188 cm. Signiert und datiert unten links: Schumacher 63. Rahmen.

Das Gemälde ist mit der Inventarnummer 0/4.092 in dem von Dr. Ulrich Schumacher angelegten Verzeichnis der Emil Schumacher Stiftung aufgeführt. Wir danken Herrn Rouven Lotz, Direktor des Emil Schumacher Museums, Hagen, für die freundliche, wissenschaftliche Unterstützung.

Provenienz:
- Kunstsammlung Arcandor AG (ehemals Karstadt AG), Essen
- Galerie Schlichtenmaier, Stuttgart (Aufkleber)
- Privatsammlung Süddeutschland

Ausstellungen:
- Biennale São Paulo 1963 (Aufkleber)
- Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1972 (Aufkleber)

Emil Schumacher gehört zu den wichtigsten Malern einer abstrakt-expressiven Kunst nach 1945 in Deutschland. Nach figurativen Anfängen führt Schumacher seine Malerei zunächst über eine Formauflösung, die an den Kubismus erinnert, immer mehr in die Abstraktion. Eine Reise nach Paris im Jahr 1951 bringt ihn mit dem französischen Informel in Berührung. Schumacher findet in der Folge zu einer gestischen und kraftvollen Malweise. Dabei entstehen seine Bilder in einem freien und spontanen Schaffensprozess, es werden keinerlei Vorzeichnungen oder gedankliche Vorausplanungen unternommen. Vielmehr entwickelt der Künstler die Bilder in einem Dialog mit der Leinwand, bei der jede malerische Geste nach einer bestimmten Gegenreaktion, einer Antwort, verlangt. So tritt der Maler in einen Prozess, dessen Ausgang zu Beginn nicht vorhersehbar ist und der so lange andauert, bis der Künstler das Bild als abgeschlossen empfindet. Hier zeigt sich Schumachers Nähe zum Action Painting der amerikanischen Abstrakten Expressionisten. Wichtig ist Schumacher auch die Materialität seiner Bildoberfläche.

Die Farbe wird dick und pastos aufgetragen, bildet Stege und Verkrustungen, erscheint zum Teil wie aufgeplatzt. Es entstehen raue, teils brüchige Farboberflächen, die sehr haptisch wirken, und denen im weiteren Schaffensverlauf auch andere Materialien beigemischt werden, um diesen Effekt zu verstärken. Bevorzugt verwendet Schumacher Blau, Rot und Gelb und mischt die Pigmente seiner Farben selber an. Den Farbkörper durchziehen häufig geradezu zeichnerisch gesetzte Lineaturen und Schraffuren, die, Chiffren ähnlich, Assoziationen an Gegenständliches beim Betrachter wecken, ohne etwas Dingliches bezeichnen zu wollen.
Das große Querformat „Gagaola“ aus dem Jahr 1963 zeigt in bester Weise die Wesenszüge der Malerei Schumachers, wie er sie in den kommenden Jahren weiterverfolgen wird. Ein Zusammenspiel aus roten, weißen und grauen Flächen wird in „Gagaola“ an einigen Stellen von schwarzen Linien gefasst, teils breitet sich der dunkle Ton auch in die Fläche aus, deckt das Rot ebenso zu, wie das flächig gesetzte Weiß. Weiß und Schwarz verbinden sich an manchen Stellen zu Grau. Die Oberfläche lebt vom Wechsel flacher und pastos gehaltener Flächen und wirkt so lebendig und sehr organisch.
Seine Werktitel findet Schumacher oft assoziativ, in Anlehnung an reale Orte, Personen oder Namen. Dem Werkprozess folgend, vergibt sie der Künstler nachdem er das Bild fertiggestellt hat und versucht mit ihnen, die Atmosphäre des Bildes einzufangen, so auch hier.
Der hohen malerischen Qualität des Bildes wird gleich in seinem Entstehungsjahr Rechnung getragen, es wird in internationalem Kontext auf der Biennale de São Paulo gezeigt.

€ 200.000 – 300.000
$ 214.000 – 321.000

37

KARL OTTO GÖTZ

1914 AACHEN
2017 WOLFENACKER

- Großformatiges Spätwerk mit dramatischer Wirkung
- Seine Technik der spontanen Pinselschwünge kommen dem „Action Painting“ gleich
- In seinem über 100-jährigen Leben schaffte der Künstler ein bedeutendes und stringentes Werk gestischer Abstraktion

„Syx V“. 1992. Mischtechnik auf Leinwand. 175 x 145 cm. Signiert unten rechts: K.O. Götz. Signiert, betitelt und datiert verso oben links: K.O. GÖTZ „Syx“ V (eingekreist) 1992. Rahmen.

Provenienz:
- Sammlung Fritz Walter, Leverkusen
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen:
- Städtisches Museum der Stadt Kleve/ Märkisches Museum der Stadt Witten, 1994/96
- Staatliche Kunstsammlungen Dresden 1993

Literatur:
- Ströher, Ina: K. O. Götz – Werkverzeichnis, Bd. 2 1980 - 2012, Köln 2014, WVZ.-Nr. 1992-18, Abb.

Karl Otto Götz gehört bis heute zu den bedeutendsten Vertretern der deutschen informellen Malerei.Mit seiner energiegeladenen, an Actionpainting erinnernde Maltechnik, nehmen seine Werke eine Sonderstellung ein und finden auch über seinen Tod hinaus internationale Beachtung. Bereits in den frühen 1950er Jahren findet Karl Otto Götz zu seiner schnellen und kraftvollen Malweise, bei der er durch Schwünge undefinierbare Formen zu Papier bringt. Die bisher noch festen Formen werden mittels Einsatz einer dreistufigen Rakeltechnik durch eine dynamischere Handschrift ersetzt, die der Künstler zeitlebens beibehalten wird.
Den Malprozess beschreibt der Künstler wie folgt: „Ich schreibe die erste Bildfaktur mit flüssiger Farbe und breitem Pinsel dunkel auf hellem Fond: Positiv. (Würde ich es hierbei belassen, wäre ich bestenfalls ein Kalligraph). Danach schreibe ich mit einem Rakel ins Positive hinein: Negativ. Die negative helle Faktur verbindet sich mit dem Fond und bewegt ihn. Bisher positiv Erscheinendes wird nun stellenweise negativ und umgekehrt. Manche Kontraste dieser ambivalenten Bildfaktur provozieren beim Betrachter dreidimensionale Raumstrukturen, die jedoch, wenn man ihnen folgt, sich selbst ad absurdum führen. Mit leerem Pinsel schreibe ich ein drittes Mal ins noch nasse Bild und verbinde Scheinbar-Positives mit Scheinbar-Negativem. Nun verlieren die Kontraste ihren Raumillusions-Charakter und stellen nichts weiter mehr dar als ein Mehr oder Weniger an aufgetragener, weggekratzter und weggeschleudeter, in den Grund gekratzter oder gestauter Farbe. (K.O. Götz, Gemaltes Bild. Positiv-Negativ. In: blätter und bilder, Heft 5, Würzburg/ Wien 1959). Seine einzigartige und individuelle Malweise eröffnet dem Künstler einen grenzenlosen Horizont an Ausdrucksmöglichkeiten, den er immer weiter perfektioniert. In der großformatigen Arbeit „Syx V“ kommt Götz energiegeladener, expressiver Malstil zur vollen Geltung. In dichten, kraftvollen Schwüngen und Strudeln gelingt ihm eine farblich akzentuierte, bildfüllende Komposition abstrakter Form.

€ 55.000 – 65.000
$ 58.850 – 69.550

38
CHRISTO

1935 GABROVO
2020 NEW YORK

- Gehört zu den späteren Projekten des kongenialen Künstlerpaares
- Außergewöhnlich groß-formatige Zeichnung zur Vorbereitung des wichtigen, Landschaft-Projekts
- Sehr konkrete, zeichnerische Umsetzung von hoher Präzision der temporär geplanten Installation
- Großformatige Unikate sind auf dem Kunstmarkt gesucht

The Umbrellas (Joint Project for Japan and USA). 1987. Mischtechnik (Bleistift, Kohle, Pastell, Wachskreide, Emaillefarbe und Landkarte). 2-teilig auf Karton. Auf Keilrahmen montiert. Linkes Panel: 245 x 39cm; Rechtes Panel: 245 x 108 cm. Signiert und datiert auf dem linken Panel unten: Christo 1987. Am oberen und unteren Rand mit zusätzlichen Projektangaben versehen. Verso mit Hängeanleitung. Im originalen Plexiglasrahmen.

Die Arbeit ist im Estate Christo and Jeanne-Claude, New York, verzeichnet. Wir danken Herrn Matthias Koddenberg für die freundliche, wissenschaftliche Unterstützung.

Provenienz:
- Privatsammlung Schweiz (direkt vom Künstler)
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Das kongeniale Künstlerpaar Christo und Jeanne-Claude setzt im Laufe seiner Jahrzehnte währenden Zusammenarbeit zahlreiche Großprojekte gemeinsam um. Schon zu Beginn der künstlerischen Laufbahn, während seiner Zeit in Paris, entwickelt Christo die Grundlagen für das spätere Arbeitsprinzip des Verhüllens. Unter dem Einfluss französischer Kunstströmungen wie dem Surrealismus oder Marcel Duchamp, bzw. der Gruppe „Nouveau Réalisme“, die gefundene Alltagsgegenstände zum Kunstobjekt erklärt oder diese in ihre Kunstwerke integriert, verhüllt Christo schon 1958 alltägliche Dinge mit Stoff oder durchsichtigem Kunststoff und verschnürt sie. In Paris lernt er auch über einen Porträtauftrag der Mutter Jeanne-Claudes seine Partnerin kennen, die zur engen Beraterin und genialen Organisatorin avanciert. Die Größenverhältnisse der frühen Kunstwerke sind zunächst noch überschaubar, aber schon 1961 beginnt der Künstler seine Arbeiten in völlig neue Dimensionen zu überführen. Dabei kristallisieren sich zwei Stränge heraus: zum einen die Verhüllung von Architekturen, zum anderen direkte Eingriffe in die Landschaft und den öffentlichen Raum.

Alle Projekte in der Folge werden von Christo und Jeanne-Claude in künstlerischer Freiheit, unabhängig von Sponsorengeldern, allein durch den Verkauf von Zeichnungen, Collagen, Grafiken und Fotos finanziert, die Jahre vor der Realisierung entstehen. Die Projekte selbst sind von ephemerer Natur und haben nur eine Laufzeit von 14 Tagen, bevor sie wieder zurückgebaut werden. Dennoch erlangen sie eine große Öffentlichkeit und hinterlassen einen bleibenden Eindruck im kollektiven, gesellschaftlichen Gedächtnis weltweit. Die medienwirksamen Inszenierungen sowie die einem Happening ähnelnde Aufbauphase tragen dazu bei. So zählen die 3.100 „Umbrellas“, die im Oktober 1991 in Ibaraki, Japan (blau) und Kalifornien, USA (gelb) aufgestellt und geöffnet werden, zu den Höhepunkten der Landschaftsprojekte. Jeder Schirm ist monumentale 6 Meter hoch und hat einen Durchmesser von 8,66 Metern. In der regenreichen japanischen Region wird eine blaue, an Wasser erinnernde, Bespannung gewählt, in Kalifornien eine gelbe, die die Farbe der trockenen Landschaft aufnimmt. Wie Häuser ohne Wände sollen sie einen offen gehaltenen Innenraum zur Verfügung stellen und durch ihre unterschiedliche Setzung auf die abweichende Landnutzung in beiden Regionen aufmerksam machen, ein spektakuläres Projekt.
Die vorliegende außergewöhnlich groß-formatige, 2-teilige Konstruktions-zeichnung entsteht 1987, vier Jahre vor der Realisierung, und kombiniert eine Landkarte der entsprechenden Region mit einer sehr konkreten Zeichnung der Planung in Japan sowie handschriftlichen Konstruktionsangaben. Sie zeigt auf beeindruckende Weise die großartige zeichnerische Umsetzung eines akribisch vorbereiteten Projekts und gibt ein spektakuläres Beispiel von Christos Arbeitsweise.

€ 200.000 – 300.000
$ 214.000 – 321.000

39

ANTHONY BRUNELLI

1968 PLATTSBURGH, NY/USA

„Pont Alexander“. 2001. Öl auf Leinwand. 90 x 245 cm. Signiert, betitelt und datiert verso oben mittig: Anthony Brunelli „Pont Alexander“ 2001. Rahmen.

Provenienz:
- Louis K. Meisel Gallery, New York (Aufkleber)
- Privatsammlung Colorado
- Privatsammlung New York

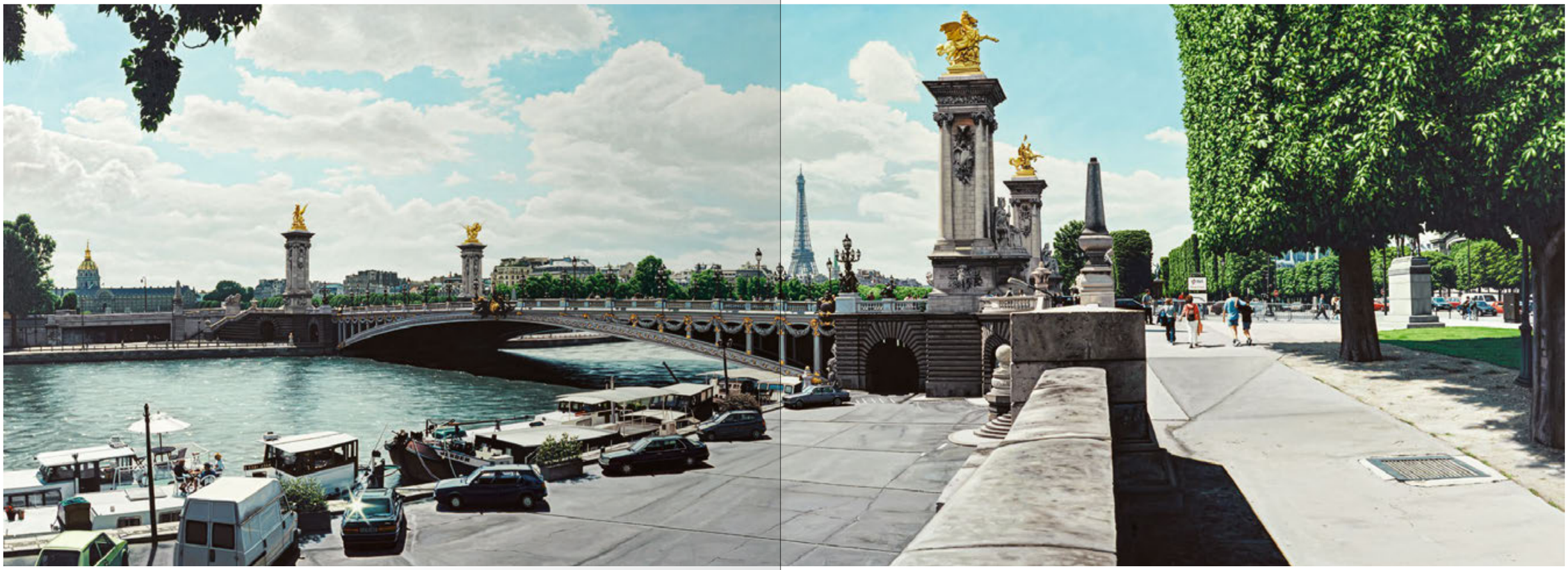
Ausstelllungen:
- Arnot Art Museum, Elmira, NY/USA, 2020

Literatur:
- Gianni, Mercuio/Becker, Wolfgang/Meisel, Louis K./Panepinto, Mirella: Ipperrealisti, Rom 2003. S. 42, Abb.
- Meisel, Louis K.: Photorealism in the Digital Age, New York 2013, Kat.-Nr. 119, S. 69, Abb.

- **Herausragender amerikanischer Fotorealist der dritten Generation**
- **Exzellente fotorealistische Malerei und perfektes Abbild der Wirklichkeit mit hoher Detailgenauigkeit**
- **Ikonisches Motiv der Weltstadt Paris von großer Anziehungskraft in außergewöhnlichem Format**

Die großformatige Panoramaleinwand des bekannten amerikanischen Fotorealisten der dritten Generation, Anthony Brunelli, zeigt die neobarocke Pont Alexandre III in Paris. Sie ist nach dem russischen Zaren Alexander III benannt und wird im Rahmen der 1900 stattfindenden Weltausstellung geplant. Die Pont Alexandre III gilt als schönste Brücke in Paris. Der Betrachter schaut vom rechten Seineufer über die gesamte Länge der Brücke auf das gegenüberliegende Ufer mit Invalidendom und Eiffelturm, ein Postkartenmotiv. Dekorativ schmücken vergoldete Statuen die Pylonen sowie an deren Basis die Zugänge zur Brücke. Sie stehen für die großen Epochen der französischen Geschichte: die Zeit Karls des Großen, die Renaissance, die des Sonnenkönigs Louis XIV, sowie die der Moderne. Anthony Brunelli erschafft mit seinem Bild ein perfektes Abbild der Wirklichkeit, das die reale Erscheinung der Brücke sowie deren Umgebung bis ins kleinste Detail hinein in Malerei überträgt. Setzt Brunelli zu Beginn seiner Karriere vornehmlich Sujets aus amerikanischen Kleinstädten im Umkreis von New York in Szene, so wählt er im weiteren Verlauf seines Schaffens verstärkt Motive in Städten außerhalb seines Heimatlandes, wie etwa Paris, Hanoi oder Zürich. Als Vorlage für seine Bilder dienen Brunelli Fotografien. Nutzt der Maler zu Anfang seiner künstlerischen Laufbahn in den 1990er Jahren noch die Technik der analogen Fotografie, so bietet die Digitalisierung dem Künstler nun vielfältigere Möglichkeiten bei der Bearbeitung seiner fotografischen Vorlagen. Ist ein Foto entsprechend vorbereitet, rastert der Künstler es. Diese quadratische Rasterung vergrößert und überträgt Brunelli mithilfe digitaler Projektion auf die Leinwand. Nun entwickelt der Künstler das Motiv malerisch und folgt dabei akribisch und sehr genau dem realen Vorbild. Je nach Größe kann die Entstehung eines Bildes aufgrund des aufwendigen Prozesses bis zu einem Jahr dauern. Das Ergebnis sind handwerklich perfekte Bilder, die über die Illusion von Wirklichkeit, die sie erschaffen, die Frage nach dem Verhältnis von Wirklichkeit und Illusion aufgreifen. Mit großem malerischen Können gelingt dies mit der Darstellung der Pont Alexandre III und lässt ein Bild von betörender malerischer Schönheit und Perfektion entstehen.

€ 125.000 – 175.000 | N
$ 133.750 – 187.250 | **N**



40

TOM BLACKWELL

1938 CHICAGO
2020 RHINEBECK, NY/USA

- Prominenter amerikanischer Fotorealist der ersten Generation
- Komplexe Verschränkungen räumlicher Strukturen auf großem Format mit feinem Licht- und Schattenspiel
- Herausragende Ausstellungshistorie mit wichtigen internationalen Institutionen

„Sequined Mannequins“. 1985. Öl auf Leinwand. 152 x 200 cm. Signiert, datiert und betitelt verso oben links: Tom Blackwell ‘85 „SEQUINED MANNEQUINS“. Rahmen.

Provenienz:
- Louis K. Meisel Gallery, New York (Aufkleber)
- Privatsammlung USA
- Glenn Golenberg Collection, Kalifornien
- Privatsammlung New York

Ausstellungen:
- Kunsthalle Tübingen, 2012/13
- Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid 2013
- Saarland Museum, Saarbrücken 2013
- Birmingham Museum & Art Gallery, 2014
- Museo de Bellas Artes, Bilbao 2014/15
- Kumu Art Museum of Estonia, Tallinn 2016
- Musee d‘Ixelles, Brüssel 2016
- Osthaus Museum, Hagen 2016/17
- Kunsthal Rotterdam, 2017
- Tampa Museum of Art, Tampa, FL/USA 2017
- The Artist Book Foundation at MASS MoCA, North Adams, MA/USA, 2018
- Herbert Johnson Museum at Cornell University, Ithaca, NY/USA, 2019

Literatur:
- Louis K. Meisel: Photorealism Since 1980, New York 1993, Kat.-Nr. 227, S. 88, Abb.
- Letze, Otto (Hrsg.): 50 Years of Hyperrealistic Painting. Ostfildern 2012, S. 58, Abb.
- Letze, Otto (Hrsg.): Hyper Realisme 50 Jaar Schilderkunst, Zwolle 2017, S.46/47, Abb.

Der 1938 geborene amerikanische Maler Tom Blackwell ist ein Fotorealist der ersten Stunde und einer der herausragenden Pioniere der Bewegung. In Auseinandersetzungen mit dem Realismus der Pop Art, entwickelt er in den 1960er Jahren eine eigene Formensprache, die sich der wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe von populären Motiven aus dem amerikanischen Alltagsleben verschreibt. Die amerikanische Kunstwelt zeigt großes Interesse an diesen hyperrealistisch dargestellten Sujets – vor allem seine Bilder verchromter Motorräder erregen Aufsehen – und erste Museen erwerben Bilder für ihre Sammlungen. Ausgangsmaterial für die großformatigen Arbeiten sind für Blackwell Fotografien, die als Referenz dienen.

Der Kunsthändler Louis Meisel prägt den Begriff "Fotorealismus" für diese Kunstrichtung und avanciert zum wichtigsten Förderer der fotorealistischen Künstler, von denen er viele in seiner Galerie vertritt, so auch Tom Blackwell. Das Ziel ist, die möglichst detailgetreue Wiedergabe des in der Realität Gesehenen. Blackwell entwickelt diese Form der Malerei zur Perfektion. Ihn interessieren Fragestellungen zum Verhältnis von Licht- und Schattenspiel sowie Spiegelungen in den Oberflächen der Dinge. Als großer Kolorist untersucht er in seinen Bildern zudem Tonalität und Schattierungen der Farben. Die räumliche Beziehung der dargestellten Sujets im Bildraum findet ebenfalls sein besonderes Augenmerk und wird über das Moment des Sich-Spiegelns auf die Spitze getrieben.
So entstehen zu einem späteren Zeitpunkt seines Schaffens in seinen Schaufensterbildern durch die Spiegelung der Fenster sehr komplexe Kompositions- und Bildstrukturen, die das Innen der Auslagen mit dem Außen der Straßenszenen verschränken. Das Bild „Sequined Mannequins“, das eine Auslage des New Yorker Luxuskaufhauses Bergdorf & Goodman in Manhattan zeigt, spiegelt in der Schaufensterscheibe das städtische Leben und fängt so das hoch ästhetische Standbild eines flüchtigen Augenblicks ein. Wirklichkeit und Schein verwischen in diesem herausragenden Beispiel der Kunst des amerikanischen Künstlers. Komplexe Strukturen, räumliche Verschränkungen, Licht- und Schattenspiel sowie das Kolorit zeugen in hohem Maße von der malerischen Meisterschaft Tom Blackwells und lassen den Betrachter immer wieder Neues entdecken.

€ 125.000 – 175.000 | N
$ 133.750 – 187.250 | **N**

41

ANDY DENZLER

1965 ZÜRICH

„Franz Liszt Reloaded“. Diptychon. 2014.
Öl auf Leinwand. Jeweils: 180,5 x 150 cm; Gesamtmaß: 180,5 x 300 cm. Teil 1 bezeichnet, betitelt, signiert und datiert verso oben links: #2253 Franz Liszt Reloaded Denzler 2014. Teil 2 bezeichnet verso oben links: #2253.

Provenienz:
- Galerie Michael Schultz, Berlin (lt. Einlieferer)
- Privatsammlung Bayern

Ausstellungen:
- Kunstforum, Wien 2018

- **Exemplarisch für Denzlers Werkgruppe der „Motion Pictures“**
- **Typisches Großformat in der unverwechselbaren Handschrift Denzlers**
- **Hoher Detailgrad mit komplexen Deutungsebenen**

Es ist die unverwechselbare Handschrift Andy Denzlers, die seine Werke bei Kunstsammlern rund um den Globus so begehrt machen. Denzlers Werke sind wie Schnappschüsse flüchtiger Momente. Die helle, erdige und an die Farbräume von Polaroid-Aufnahmen erinnernde Farbgebung erzeugt beim Betrachter ein harmonisches, fast schon nostalgisches Gefühl. Denzler scheint in seinen Werken die Zeit anzuhalten. Scheinbar belanglose Szenen bannt Denzler in fotorealistischer Manier auf die Leinwand, abstrahiert diese dann jedoch durch das Verwischen einzelner Bildelemente. Diese verwischten, verschmierten und verzerrten Bildelemente erzeugen beim Betrachter fast das Gefühl eines pausierten Filmes, bei dem der Fluss der Bilder zwar eine klare und deutliche Bewegungsabfolge ergibt, einzelne Bilder aber durchaus verschwommen und unscharf wirken können.
Die vorliegende Arbeit steht exemplarisch für Denzlers Werkgruppe der „Motion Pictures“. Der gezeigte Raum wirkt altbacken und ist gefüllt mit dekorativen Elementen der vergangenen Jahrhunderte. Wenig verwunderlich, denn es handelt sich um das Wohnzimmer des Komponisten Franz Liszt. Dass Denzler genau diesen Raum als Handlungsort wählt, scheint zunächst vielleicht befremdlich, allerdings ist es gerade typisch für den Künstler, dass er sich als Ausgangspunkt für seine Werke eine authentische Umgebung sucht. Diese real existierende Umgebung erweitert Denzler dann durch nachträglich eingefügte Attribute. Das mittlerweile zum Museum ausgebaute Wohnzimmer des Komponisten eignet sich also ideal als künstlerischer Ausgangspunkt und wird ergänzt durch zwei Personen: Eine junge Frau im Kleid und ein junger Mann, der Jeans und ein weißes T-Shirt trägt, den Arm erhoben und den Kopf gesenkt, scheinen seltsam entrückt. Kleidung, Gestik und Mimik weisen die Personen als Raver - jemanden, der Tanzveranstaltungen zu elektronischer Musik besucht – aus. Zu elektronischer Musik feiernde Raver im Wohnzimmer von Franz Liszt eröffnen eine neue Metaebene. Denzler zeigt auf, dass alles miteinander verbunden ist und gegenseitigen Wechselwirkungen unterliegt – wie in einem holistischen System. So wirken nicht nur die Kompositionen von Liszt bis in die heutige Zeit nach, auch scheinbar in der Vergangenheit verhaftete Räume können durch Interaktion mit zeitgenössischen Kulturströmungen neu kontextualisiert und betrachtet werden.

€ 50.000 – 70.000
$ 53.500 – 74.900

42
ROBERT COMBAS
1957 LYON

- Robert Combas zählt zu den Mitbegründern der französischen neoexpressionistischen Bewegung „Figuration Libre“
- Spannungsreiche Komposition mit dichtem Liniengeflecht, auch über den Bildträger hinaus
- In Combas unverwechselbarer schriller und energiegeladener Bildsprache

Décapitation de Marie Stuart, Queen of Scots. 2000. Mischtechnik auf Leinwand. 168,5 x 141,5 cm. Signiert und datiert unten rechts: Combas 2000. Künstlerrahmen.

Provenienz:
- Piasa, Paris, 12.04.2010, Lot 271
- Privatsammlung Deutschland

Ausstellungen:
- Bourne Fine Art Gallery, Irland 2000

Robert Combas Bildsprache ist laut, schrill und ungestüm. Die Provokation ist seine bevorzugte Spielart seit den 1980er Jahren. Nicht selten finden wir in seinen Werken Szenen von bedrückender Aggressivität, kombiniert mit greller Farbigkeit. Als Mitbegründer der französischen „Figuration Libre“ um Hervé di Rosa, François Boisrond und Rémi Blanchard bewegt sich seine Kunst im Spannungsfeld zwischen den Neuen Wilden in Deutschland und der amerikanischen Pop-Szene um Jean-Michel Basquiat und Keith Haring. Combas figurativer Stil ist ohne Frage inspiriert von Street Art, Graffiti und Comics und kann eindeutig als Rebellion gegen die abstrakte, minimalistische und konzeptuelle Kunst der 1970er Jahre verstanden werden.
In „Décapitation de Marie Stuart, Queen of Scots“ greift Combas ein historisches Thema auf. Mit gefletschten Zähnen und weit aufgerissenen Augen schwingt der Henker seine Axt in weitem Bogen nach unten. Das Blut spritzt bereits in breiten flächigen Farbsprenkeln aus Maria Stuarts Hals, deren Blick bereits leblos wirkt. Ihr Körper ist in seltsamer Haltung an den unteren und rechten Bildrand gedrängt. Ein kleines Gemälde mit einem Porträt Maria Stuarts am oberen rechten Bildrand klingt wie eine Reminiszenz nach. Die eigentliche Handlung der Enthauptung hinterlegt Combas mit einem bildfüllenden Muster aus Linien, das er konsequent sogar bis über den Rahmen fortführt.
Geboren wurde Robert Combas am 25. Mai 1957 in Lyon, Frankreich. Nach einem kurzen Aufenthalt an der École des Beaux- Arts in Séte (1974-75) studiert Combas bis 1980 an der Kunsthochschule Montpellier Malerei. Heute lebt und arbeitet er in Paris.

€ 40.000 – 60.000
$ 42.800 – 64.200

43
MIRIAM CAHN
1949 BASEL

- Großformatiges Gemälde der Schweizer Ausnahmekünstlerin
- Eindringliches Werk, in dem sie Physisch-Körperliches mit Sphärisch-Übernatürlichem verbindet
- Werke der Künstlerin befinden sich in zahlreichen öffentlichen Sammlungen, darunter Museum of Modern Art, New York, Tate Modern, London, und Kunstmuseum Basel
- Jüngst wurde die Künstlerin mit einer großen Retrospektive im Palais de Tokyo, Paris, gewürdigt

„Mit Gepäck rennen". 2006. Öl auf Leinwand. 135 x 165 cm. Monogrammiert, datiert und betitelt verso auf dem Keilrahmen oben: M 5+11.3.06 mit gepäck rennen.

Provenienz:
- Galerie Ulrike Schmela, Düsseldorf
- Privatsammlung Berlin

Die Schweizer Ausnahmekünstlerin Miriam Cahn überzeugt durch ihr eigenständiges, außergewöhnliches Werk sowie durch ihre kompromisslose künstlerische Haltung. Sie setzt sich in ihren Gemälden und Papierarbeiten mit politischen, sozialen und vor allem feministischen Themen auseinander. Im Zentrum ihres Oeuvres stehen menschlich und tierisch anmutende Kreaturen. Sie scheint diese einem Röntgenbild gleich zu durchleuchten; kehrt so das Innerste nach außen, um uns die Fragilität und Verletzlichkeit aller Lebewesen vor Augen zu führen.
Die Künstlerin bildet nicht nur Körper ab, sie setzt auch ihren eigenen Körper in einem performativen Akt zur Herstellung der Darstellungen ein, besonders während ihrer künstlerischen Anfangszeit. Bekannt wurde sie in den 1980er Jahren neben ihren Performances vor allem mit Zeichnungen, in denen sie den für sie typischen Stil entwickelt. Ab Anfang der 1990er wird auch die Malerei zu einem zentralen Medium der Künstlerin und sie bringt anhand leuchtender Farben Emotionales noch imposanter auf die Leinwand. In ihren seltsamen, stilisierten Gestalten verbindet sie ausdrucksstark Physisch-Körperliches mit Sphärisch-Übernatürlichem. Diese besonderen Wesen wühlen uns auf, ziehen uns in ihren Bann und lassen uns nicht mehr los.
Miriam Cahn ist eine politische Künstlerin, die sich seit den Jugoslawienkriegen der 1990er Jahre mit Themen wie Krieg und Flucht beschäftigt. 2005/06 findet im Kirchner Museum in Davos Cahns Einzelausstellung „Überdachte Fluchtwege" statt. 2006 ist auch das Entstehungsjahr des hier vorgestellten Gemäldes: Im Vordergrund einer dunklen, dystopischen Landschaft ist eine strahlend rote Gestalt zu sehen mit einem blauen Bündel in der Hand. „Mit Gepäck rennen" lautet der Werktitel, der in wenigen Worten das Schicksal von Flüchtenden auf den Punkt bringt.
Keine weitere Gestalt ist weit und breit zu sehen. Vielleicht sehen wir die oder den einzigen Überlebenden eines Krieges? Die Leere im Hintergrund könnte auch den langen beschwerlichen Weg andeuten, den diese Figur schon hinter sich gebracht hat. Symbolisch scheint die innere Leere eines traumatisierten Menschen versinnbildlich zu sein. Das Werk könnte aktueller nicht sein. Geisterhafte Schatten tauchen hinter der Hauptfigur auf, bedrohlich Arme in die Höhe reckend. Die Schrecken und Traumata des Krieges, vielleicht auch die Alltagsdämonen lauern der Figur auf.
In all ihrer Verletzlichkeit sind Cahns Gestalten jedoch nie Opfer – herausfordernd blickt auch hier das rote Wesen den Betrachtenden selbstbewusst entgegen. Es behauptet eine eigentümliche, starke Präsenz. Die kleine, leuchtend-bunte Gestalt kontrastiert eindrucksvoll den Hintergrund und aus dem Dunkel schälen sich ebenfalls schon hoffnungsvoll Farben und Licht.
Das Oeuvre von Miriam Cahn wird weltweit in Einzel- und Gruppenausstellungen gezeigt. Bereits 1982 wurde Cahn zur documenta 7 eingeladen, zog ihre Werke aus Protest jedoch wieder zurück. 1984 bespielte sie den Schweizer Pavillon auf der Biennale von Venedig und nahm 2017 schließlich auch an der documenta 14 in Athen und Kassel teil – mit einem viel beachteten Beitrag. Miriam Cahn wurde 2022 der 14. Rubenspreis der Stadt Siegen verliehen und jüngst wurde die Künstlerin in einer großen Retrospektive im Palais de Tokyo, Paris gewürdigt.

€ 90.000 – 130.000
$ 96.300 – 139.100

44

ANTONIO SAURA

1930 HUESCA/SPANIEN
1998 CUENCA/SPANIEN

- Antonio Saura zählt neben Pablo Picasso und Antoni Tàpies zu den wichtigsten spanischen Künstlern des 20. Jahrhunderts
- Die typischen „Imaginären Porträts“ in expressiv-dynamischem Pinselstrich gehören zu den gesuchten Arbeiten auf dem internationalen Kunstmarkt
- In seiner motivischen Anlehnung an die spanischen alten Meister gelingt Saura die Verbindung von Tradition und Moderne

Retrato 4-96. 1996. Öl auf Leinwand.
73 x 60 cm. Signiert und datiert oben links: SAURA 96 (geritzt). Auf der Rückwand des Rahmens bezeichnet: INV. SUC. N° 101. Modellrahmen.

Provenienz:
- Galeria Marlborough, Madrid (Aufkleber)
- Galerie Boisserée, Köln (Aufkleber)
- Privatsammlung Deutschland

Ausstellung:
- Auditorio de Galicia, Sala de Exposiciones, Santiago de Compostela 1997 (Aufkleber)

Kreuzigungen, die Darstellung des menschlichen Gesichtes und der weibliche Körper – all dies sind die Themen, denen sich Antonio Saura in seinem gesamten Oeuvre konsequent widmet.
Motivisch und stilistisch greift Saura immer wieder auf bereits Dagewesenes zurück. Bereits als kleiner Junge besucht er, gemeinsam mit seinem Vater, den Prado und ist tief beeindruckt von den Kreuzigungen eines El Greco, der Eigentümlichkeit der Gemälde von Velasquez und der schaudernden Abgründe in den Gemälden Goyas. Als er mit 12 Jahren an Tuberkulose erkrankt und mehrere Jahre ans Bett gefesselt ist, beginnt er, ähnlich wie sein Künstlerkollege Antoni Tàpies, erste zeichnerische und schriftstellerische Versuche. Das faschistische Propagandamaterial des Franco-Regimes, in dem Saura in jener Zeit auch „entartete Kunst“ findet, sollte ihm paradoxerweise zur wichtigsten Inspirationsquelle werden.
Ab Mitte der 1950er Jahre hält sich Saura in Paris auf und beschäftigt sich erstmalig mit der Dekonstruktion der menschlichen Figur. Die zahlreichen avantgardistischen, noch vom Surrealismus geprägten künstlerischen und schriftstellerischen Einflüsse der französischen Metropole bringen eine enorme Schaffenskraft in Saura zum Vorschein, der weiterhin als Autodidakt seinen künstlerischen Weg geht. 1957 folgt die erste Ausstellung bei Stadler in Paris und Saura gründet die spanische Künstlergruppe „El Paso“.

Faszinierend und beängstigend zugleich sind die sogenannten „Imaginären Porträts“, die ab 1958 entstehen und mit einer fratzenartigen, fast bestialisch wirkenden Serie Brigitte Bardots ihren ersten Höhepunkt finden. Man kommt nicht umhin, sie zu studieren, auf der Suche nach Anhalts- oder Orientierungspunkten. 1960 gelingt Saura der internationale Durchbruch, als er den Guggenheim Preis in New York erhält, gefolgt von einer Ausstellung in der Galerie Pierre Matisse in New York. Mitte der 1960er Jahre gerät er in eine tiefe Schaffenskrise, die dazu führt, dass er mehr als 100 Gemälde zerstört, sich ganz von der Leinwand abwendet und über 10 Jahre ausschließlich auf Papier arbeitet. Erst ab 1977 greift er die Malerei wieder auf und bleibt bis zu seinem Tod 1998 in allen Gattungen kreativ.
Unser wunderbar typisches imaginäres „Retrato“ stammt aus der späten, reifen Schaffensphase, in der Saura seine erdige Palette perfektioniert hat. In stark konturierendem Schwarz, grenzt er den Umriss der dargestellten Person streng vom hellen Fond ab. In seiner dekonstruktivistischen Art steht das Porträt in der Tradition eines Pablo Picasso.

€ 40.000 – 60.000
$ 42.800 – 64.200

45

URSULA

1921 MITTENWALDE
1999 KÖLN

- **Charakteristisch-vielfiguriges Gemälde in leuchtender Farbigkeit**
- **Ursulas Bedeutung für die Kunstgeschichte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird aktuell wiederentdeckt**

„Eine feine Gesellschaft". 1997. Öl auf Leinwand. 97,5 x 130 cm. Signiert und datiert links unten: Ursula 1997. Zudem verso betitelt sowie nochmals signiert und datiert: URSULA (Schultze-Bluhm) 1997 «eine feine Gesellschaft». Rahmen.

Provenienz:
- Galerie Henze & Ketterer, Wichtrach/ Bern
- Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen:
- Galerie Henze & Ketterer, Wichtrach/Bern 2001, Kat.-Nr. 25

Literatur:
- Weiss, Evelyn (Hrsg.): Ursula, mit einem Werkverzeichnis von Barbara Herrmann, München 2007, WVZ.-Nr. 97/004, Abb.

Als Autodidaktin von der Lyrik kommend, entspinnen sich die flirrenden Bildwelten von Ursula Schultze-Bluhm, dies sich ab 1954 nur noch Ursula nennt, meist aus zahlreichen winzigen Strichen, die in fantastisch-wesenhafte oder ornamentale Strukturen münden. Gemälde, Zeichnungen, großformatige Schrein-Objekte und Pelz-Öl-Assemblagen zeigen eindrücklich das immer wieder Grenzen überschreitende Denken dieser unverwechselbaren Künstlerinnenposition, die äußere Realität mit individueller Mythologie verwebt. 1954 erwirbt Jean Dubuffet erste Arbeiten von ihr für seine Compagnie de L'Art Brut, im gleichen Jahr hat die Künstlerin in der Zimmergalerie Franck ihre erste Einzelausstellung. Bis zu Ihrem Tod 1999 in Köln folgen zahlreiche Ausstellungen in internationalen Galerien, Museen und Institutionen, wie 1977 auf der documenta 6 in Kassel.

Eine umfassende, von internationaler Berichterstattung begleitete Retrospektive im Museum Ludwig verdeutlich derzeit noch einmal die zeitlose Relevanz und Frische eines höchst individuellen Oeuvres. In einer für ihr Werk typischen, intensiven Farbigkeit, dominiert von Rot- und Gelbtönen, präsentiert sich Ursulas „feine Gesellschaft". Wie in vielen ihrer Gemälde transportiert bereits der Titel Mehrdeutigkeit und Ironie. Hat sich die hier dargestellte dreizehnköpfige Gruppe zu einem konkreten Anlass versammelt, der es erfordert, sich besonders herauszuputzen? Ist es tatsächlich fein und vergnüglich, sich in Gesellschaft dieser Wesen zu befinden? Oder sollte man sich den Titel eigentlich erweitert, als ein „Na, das ist mir ja eine feine Gesellschaft" vorstellen?
Ursulas Verhältnis zum sozialen Miteinander bleibt stets ambivalent. Sie ist gleichermaßen bekannt für rauschende Feste, als deren Mittelpunkt sie sich zu inszenieren weiß, als auch für wilde, scheinbar unmotivierte Ausbrüche anderen gegenüber. Ihr introvertiertes „Ich" konstatiert einmal, dass es am liebsten in einem ihrer „Pandora-Schränke" leben würde – abgeschieden von der Welt und ihren gesellschaftlichen Anforderungen. Doch dieses Eremitendasein ist ihr nicht vergönnt: Die Sichtbarkeit der Kunst erfordert auch die Sichtbarkeit der Künstlerin, nicht zuletzt auf den zahlreichen Ausstellungseröffnungen mit ihren Werken – allein im Jahr 1997 zwei Einzel- und 12 Gruppenausstellungen.
Ein Vernissagenpublikum, wie man es bei diesen Gelegenheiten antreffen mag, könnte hier versammelt sein. Die Schauenden haben sich „fein" gemacht und wollen auch selbst gesehen werden. Wie in einem Gemälde von James Ensor entfaltet sich das auch für Ursula leitmotivische Spiel mit Rollen und Maskerade, eine wirkliche Interaktion findet kaum statt.
Ein einzelner Kopf wächst aus der mit Stalaktiten bewehrten Höhlendecke heraus. Augen- und Haargestaltung stehen dem zwei Jahre zuvor entstandenen und für die derzeit im Museum Ludwig gezeigte Retrospektive namensgebenden Selbstporträt „C'est moi. Et alors? (Das bin ich. Na und?)" (1995) nahe, so dass man hier ein weiteres Selbstbildnis der Künstlerin vermuten kann, in deren Stalaktiten-Haken oder Tentakeln sich die bunte Entourage verfangen soll. Ursula verhandelt hier in einem ausdrucksstarken, konzentrierten Bild ihre zentralen Themen von Abstand und Nähe, Ent- und Anziehen.

€ 25.000 – 35.000 | N
$ 26.750 – 37.450 | **N**

Ursula. C'est moi. Et alors?/Das bin ich. Na und?, 1995, Öl auf Leinwand, Pelz-Federn-Assemblage, 147 x 98 cm, WVZ.-Nr. 95/003, Sammlung Norddeutschland

AUSSTELLUNG
URSULA
MUSEUM LUDWIG, KÖLN
18.3 – 23.7.2023

VAN HAM
ART ESTATE

**VAN HAM Art Estate vertritt seit 2018 den künstlerischen Teilnachlass von Ursula Schultze-Bluhm des Folkwang-Museumsvereins e.V., Essen.
www.ursula-schultze-bluhm.org**

46

WILLIAM NELSON COPLEY

1919 NEW YORK
1996 KEY WEST

- Humorvoll-erotische Arbeit aus dem Kern-Oeuvre des Künstlers
- Ausgeprägte Farbigkeit als Beleg für Copleys Vorreiterrolle in der Pop-Art
- William Copley gilt als Bindeglied zwischen Surrealismus und Pop-Art

La Vierge et l'Enfant. 1959. Öl auf Leinwand. 100 x 81 cm. Signiert und datiert unten rechts: cply 59.

Provenienz:
- Privatsammlung Frankreich
- Galerie 1900-2000, Paris
- Galerie Michael Haas, Berlin, Juni 2000 (Aufkleber)
- Artcurial Briest, 4.6.2002, Lot 143
- Privatsammlung Belgien
- Christie's London, 10384. Auktion, 17.10.2015, Lot. 315 (Aufkleber)
- Galerie Friese, Berlin
- Privatsammlung Berlin

William Copley, der auch unter CPLY firmierte, begann seine Karriere als Galerist und stellte Größen des Surrealismus aus. Unter den von ihm vertretenen Künstlern finden sich Namen wie René Magritte, Max Ernst oder Man Ray, die er auch als Sammler unterstützte. Heute unvorstellbar, gelang es ihm jedoch nicht, die Künstler erfolgreich zu vermarkten. Der Künstler Copley wird selbst oft als Vertreter des Surrealismus und als Vorläufer der Pop-Art bezeichnet. Sein Stil ist jedoch zu einzigartig, um ihn einer bestimmten Gruppe zuordnen zu können. Mit seiner unverwechselbaren Ausdrucksweise - zeichnerisch und comichaft - porträtiert er amerikanische Stereotypen wie Cowboys oder Pin-ups und zitiert Kunst auf parodierende Weise. Seine Werke sind oft anzüglich, zum Teil sogar pornografisch. Besonders deutlich wird dies in der zum Aufruf kommenden Arbeit „La Vierge et l'Enfant". Copley greift in seiner Arbeit das klassische Madonnenbildnis aus der christlichen Ikonografie auf. Das eigentlich erhabene Bildmotiv deutet Copley mit seiner gewohnt parodistischen Art um. Die Madonna inszeniert Copley als stark geschminkte, vollbusige Frau. Ihre offene Corsage stellt dabei ein eindeutig erotisches Element im Sujet dar. Das Jesuskind – hier mit dem für Copley so charakteristischen Bowler versehen – stellt der Künstler mit wollüstigem Gesichtsausdruck dar. Unterstrichen wird dies durch die nah am Geschlechtsteil platzierte Hand des Jesuskindes. Der Bowler – eigentlich bekannt als klassisches Attribut von Herren mittleren bis gehobenen Alters – wirkt zunächst paradox, entfaltet seine kritische Intention aber in Kombination mit dem lustvollen Gesichtsausdruck des vermeintlichen Jesuskindes.
Die Arbeit ist charakteristisch für Copleys erotisch-ironisches Oeuvre. Indem Copley das Madonnenbildnis in fast schon überzogen-erotischer Manier präsentiert, greift er auf clevere Art und Weise einen bereits viele Jahrhunderte andauernden Streit innerhalb der christlichen Bildtradition auf. So wurden im Mittelalter häufig christliche Bildmotive genutzt um pornografische Bildelemente darstellbar und somit „salonfähig" zu machen. Mit einem unwahrscheinlichen Witz und einem hohen Maß an kompositorischer Raffinesse überspitzt Copley seine Madonnendarstellung und liefert so einen prägnanten Beitrag zu dieser Debatte.

€ 70.000 – 90.000
$ 74.900 – 96.300

47

ANDY WARHOL

1928 PITTSBURGH, PA/USA
1987 NEW YORK

- **Werke aus Warhols „Myths“-Serie zählen derzeit zu den gefragtesten auf dem Auktionsmarkt**
- **Stilisierte und durch dichten Diamantstaub betörend, funkelnde Darstellung der Mickey Mouse**
- **Ein wahres „Signature“-Piece des Künstlers**
- **Mickey Mouse ist wohl die weltweit bekannteste Kunstfigur, die 1928 von Walt Disney erschaffen wurde**

Mickey Mouse. Aus: Myths. 1981.
Farbserigrafie mit Diamantstaub auf Lenox Museumskarton. 96,5 x 96,5cm. Signiert und nummeriert. Ronald Feldman Fine Arts, Inc., New York (Hrsg.). Ex. 168/200. Rahmen.

Das Blatt ist mit dem Trockenstempel des Druckers Rupert Jasen Smith, New York, versehen. Auf der Rückseite befindet sich der Copyright-Stempel des Künstlers.

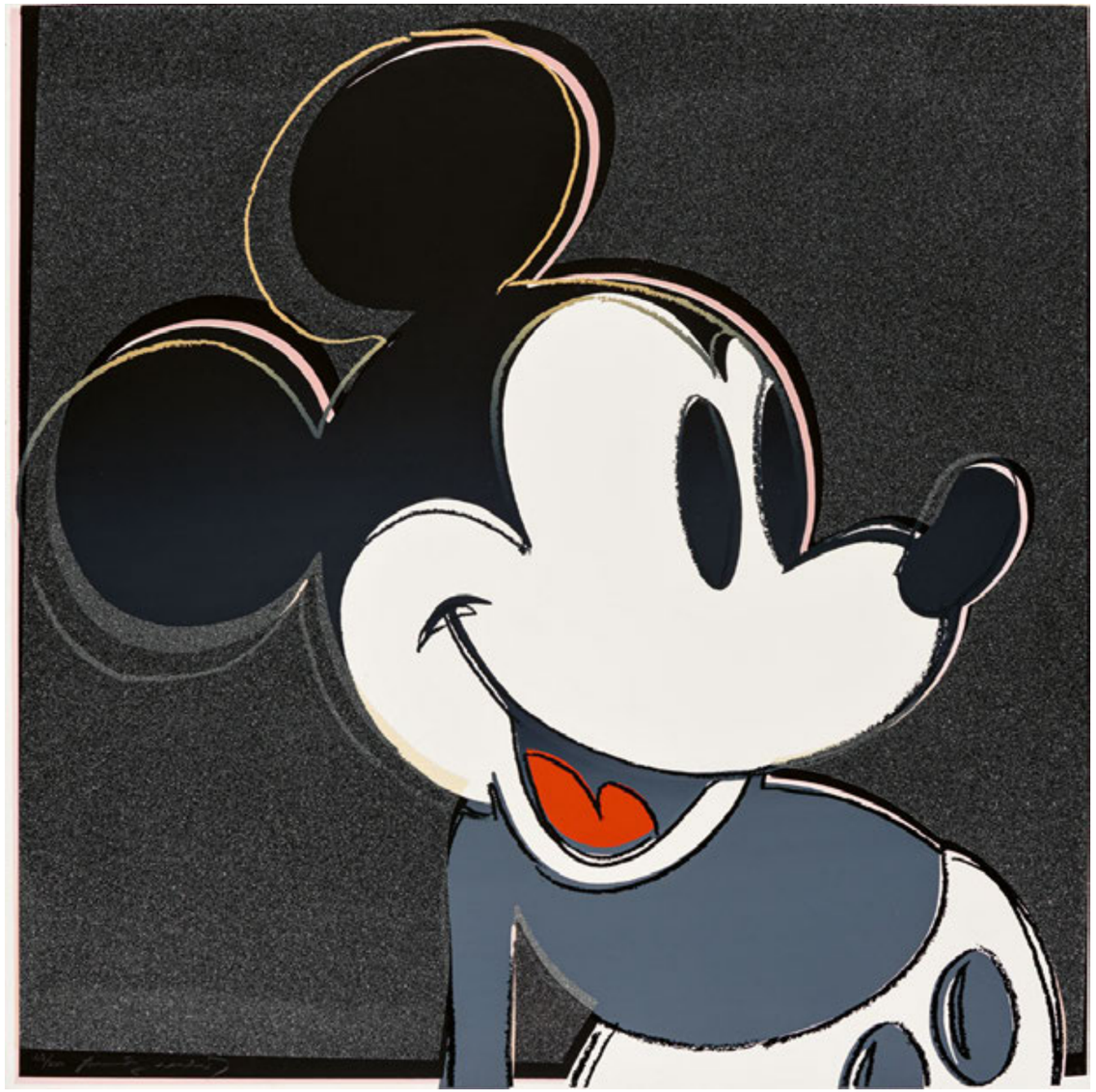
Provenienz:
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Literatur:
- Feldman, Frayda/Schellmann, Jörg: Andy Warhol – Prints, A Catalogue Raisonné 1962-1987, Mailand 2003 (4. Aufl.), WVZ.-Nr. II.265, Abb.

Der amerikanische Maler, Grafiker und Filmemacher Andy Warhol ist einer der Hauptvertreter der Pop-Art und einer der international gefragtesten Künstler auf dem Kunstmarkt. Seine weltweit bekannten Motive haben inzwischen ikonenhaften Status erlangt und erzielen Spitzenpreise auf dem Auktionsmarkt.

Seine Erfolgsgeschichte beginnt bereits in seiner Kindheit, wo er am Küchentisch mit seinen Brüdern malt und zeichnet, unterstützt von seiner kunstbegabten Mutter. Andy Warhol studiert 1945 bis 1949 am Carnegie Institute of Technology in Pittsburgh. Anschließend arbeitet er als Werbegrafiker und Illustrator u. a. für Mode-Zeitschriften in New York. Um 1960 wendet er sich der freien Kunst zu und gründet 1962 die „Factory“, eine Art Experimentier-Werkstatt für Film, Fotografie, Musik und Druckgrafik. Hier gestaltet er die ersten Serienbilder („Campbell's Soup“, 1962). Als Vorlage für die Gemälde dienen ihm v.a. Werbeanzeigen und Comics, wobei er durch das Wiederholen des banalen Motivs die Wahrnehmung des Betrachters zu manipulieren sucht.
Im Bestreben, die persönliche Handschrift völlig zu eliminieren, bedient er sich schließlich des Siebdruck-Verfahrens nach fotografischen Vorlagen. Mit seiner Motivauswahl reagiert er auf die gesellschaftlichen Veränderungen seiner Zeit, die durch die Konsumkultur und Massenmedien beeinflusst wird.
Andy Warhol war fasziniert von dem Glamour Hollywoods und hat immer wieder berühmte Persönlichkeiten porträtiert, um damit auf die Idealisierung durch die Öffentlichkeit anzuspielen. Mit dem Portfolio „Myths“ von 1981 setzt er sich erstmals auch mit fiktiven Charakteren des 20. Jahrhunderts auseinander, die ganze Generationen beeinflusst haben; dazu gehören bekannte Helden wie Superman, Mata Hari und Santa Claus. Die meisten dieser Figuren sind weithin anerkannte Symbole für die Nostalgie der Kindheit und die Träume der Menschen, die sie erschaffen haben.
Walt Disneys Mickey Mouse ist die wohl weltweit bekannteste Kunstfigur, die 1928 erstmals in dem Film „Steamboat Willie“ öffentlich gezeigt wurde. 1930 erschien der erste Comic und von da an eroberte die sympathische Maus die Welt. Eine Erfolgsgeschichte, die seinesgleichen sucht. Mickey Mouse ist durch Comics, Merchandise Artikeln und Vergnügungsparks international bekannt geworden und ist zu einem gesellschaftlichen Konsumgut geworden.
Es ist nur folgerichtig, dass Sie auch das Interesse von Andy Warhol geweckt hat und in ganz charakteristischer Weise und mit Diamantstaub funkelnd Einzug in sein Oeuvre gefunden hat.

€ 140.000 – 180.000
$ 149.800 – 192.600



48
KATHARINA FRITSCH
1956 ESSEN

- Typische überdimensionierte Tierdarstellung mit hohem Wiedererkennungswert
- Außerhalb der sehr kleinen Auflage von nur 10 Exemplaren, mit Zertifikat der Künstlerin
- Katharina Fritsch gehört zu den wichtigsten bildenden Künstlerinnen unseres Jahrhunderts
- Goldener Löwe für das Lebenswerk auf der Biennale in Venedig 2022

Fliege. 2000. Kunststoff und hochpigmentiertes Acryl. 20 x 24 x 24 cm.
Ex. 1 von 2 AP.

Dem Werk liegt ein von der Künstlerin unterschriebenes Zertifikat bei. Die Skuptur entstand außerhalb der Auflage von 10 Exemplaren. Sie ist auf der offiziellen Internetseite der Künstlerin aufgeführt (www.katharinafritsch.com).

Provenienz:
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Literatur:
- Vgl. Blazwick, Iwona (Hrsg.): Katharina Fritsch, Ostfildern 2002, S. 2, Abb. (hier anderes Exemplar)
- Vgl. Blazwick, Iwona (Hrsg.): Katharina Fritsch, New York 2002, S.2, Abb. (hier anderes Exemplar)
- Vgl. Kunsthaus Zürich (Hrsg.): Katharina Fritsch, Ostfildern 2009, S. 71, Abb. (hier anderes Exemplar)
- Vgl. Morgan, Jessica: From Out There to Down Here, in: Parkett Nr. 87, New York 2010, S. 34, Abb. (hier anderes Exemplar)

Katharina Fritsch fertigt Skulpturen, die alltägliche Objekte nachbilden. Indem sie die Größe und Farbe dieser Objekte manipuliert und sie in unerwarteten Kombinationen arrangiert, destabilisiert sie das Vertraute, so auch in der Darstellung der überdimensionierten Fliege. Dieses winzige Tier in Übergröße darzustellen, entspricht tatsächlich unserer Empfindung beim Gedanken an eine Fliege. Haben wir alle uns nicht schon einmal unheimlich gestört gefühlt vom Geflatter einer Fliege hinter der Windschutzscheibe oder vom Kribbeln auf der Nasenspitze während des Einschlafens? Manches „Flugtier“ kann durchaus so nervenaufreibend sein, dass wir daraus eben sprichwörtlich „einen Elefanten machen“. Die Vorstellung einer derart großen Fliege, wie sie Katharina Fritsch hier erschafft, gleicht demnach einem Alptraum und sorgt beim Betrachter für Schaudern.
Fritschs akribischer Herstellungsprozess, der nahezu industrielle Perfektion erreicht, umfasst Skizzen, handgefertigte Modelle, Gipsabgüsse, Bronze-, Kupfer- oder Edelstahlabgüsse und schließlich eine Beschichtung mit stark gesättigter matter Farbe, die den für sie typischen jenseitigen Effekt erzeugt. Ihre Arbeiten sind zutiefst psychologisch und voller beunruhigender religiöser und spiritueller Assoziationen. Sie werden als Versuch beschrieben, unsere größten Ängste zu visualisieren, die in Mythologie, Religion, Kulturgeschichte und Alltag verwurzelt sind. Dabei sieht sie sich selbst als Medium einer Vision, als Mittlerin einer höheren Eingebung.
Die 1956 in Essen geborene Künstlerin studierte zwischen 1977 und 1984 an der Kunstakademie in Düsseldorf bei Fritz Schwegler und lehrt seit 2001 als Professorin für Bildhauerei, erst an der Kunstakademie Münster, seit 2010 an der Kunstakademie Düsseldorf. Im vergangenen Jahr wurde ihr auf der Biennale in Venedig der ‚Goldene Löwe‘ für ihr Lebenswerk verliehen.

€ 50.000 – 70.000
$ 53.500 – 74.900

49
FRANZ GERTSCH

1930 MÖRIGEN/SCHWEIZ
2022 RIGGISBERG/SCHWEIZ

Irène VIII. 1981. Gouache auf Karton.
49,5 x 70 cm. Datiert und signiert verso oben: Nov. 81 Franz Gertsch. Rahmen.

Provenienz:
- M. Knoedler, Zürich (Aufkleber)
- Bernaducci.Meisel.Gallery, New York (Aufkleber)
- Louis K. Meisel Gallery, New York (Aufkleber)
- Collection of Louis K. and Susan P. Meisel, New York
- Privatsammlung New York

Ausstellungen:
- Louis K. Meisel Gallery, New York 1981/82
- Moos Gallery, Toronto 1984
- Louis K. Meisel Gallery, New York 1987/93/96/00/07
- Kunsthalle Tübingen, 2012/13
- Saarland Museum, Saarbrücken 2013
- Birmingham Museum & Art Gallery, 2014
- Museo de Bellas Artes, Bilbao 2014/15
- Musee d'Ixelles, Brüssel 2016
- Osthaus Museum, Hagen 2016/17
- Kunsthal Rotterdam, 2017
- Parrish Art Museum, Water Mill, NY/USA, 2017/18
- Flint Institute of Arts, Flint, MI/USA, 2018
- Herbert Johnson Museum at Cornell University, Ithaca, NY/USA, 2019

Literatur:
- Louis K. Meisel: Photorealism Since 1980, New York 1993, Kat.-Nr. 663, S. 221, Abb.
- Letze, Otto (Hrsg.): 50 Years of Hyperrealistic Painting. Ostfildern 2012, S. 83, Abb.
- Letze, Otto (Hrsg.): Hyper Realisme 50 Jaar Schilderkunst, Zwolle 2017, S.72/73, Abb.

€ 350.000 – 550.000 | **N**
$ 374.500 – 588.500 | **N**

- Aus der wichtigen, hyperrealistischen Werkphase des Künstlers, mit dem er in den 1970er Jahren seinen internationalen Durchbruch erlangte
- Beeindruckende Ausstellungshistorie
- Seine frühen Werke vermitteln einen Einblick in die junge Gegen- und Subkultur der Zeit
- Werke aus der Porträt-Serie der frühen 1980er Jahre zählen zu den gefragtesten Werken des Künstlers auf dem Kunstmarkt
- Höchst eindringliche Darstellung der Lady Shiva, welche als Schweizer Ikone und Diva weitreichenden Ruhm erlangte

In den 1970er Jahren macht Franz Gertsch mit seinen großformatigen Szenenbildern, gemalt in einem hyperrealistischen Stil, Furore. Eigentlich ist die Zeit von konzeptueller, visuell reduzierter Kunst angebrochen, die einen anderen, ebenfalls radikalen Zugang zur Realität eröffnete. Den Durchbruch erlebt Gertsch 1972 auf der von Harry Szeemann verantworteten Documenta V, wo der für die Malerei verantwortliche Co-Kurator Jean Christophe Ammann seine Werke in einem Raum mit dem ebenfalls erstmals auf der Documenta vertretenen Gerhard Richter präsentiert. Besonders bekannt wird das großformatige Bild „Medici“, das fünf Mitglieder der Berner Hippieszene zeigt, die sich leger auf ein Bauschild stützen, auf dem der Name der Firma - medici – lesbar ist. Das Bild, das Peter Ludwig erwirbt und das heute im Aachener Ludwig Forum hängt, ist im Licht einer Diaprojektion gemalt – quasi ein Schnappschuss, der durch das übergroße Format und die detaillierte Malerei beeindruckt. In den siebziger Jahren entsteht eine ganze Reihe von solchen Bildern mit Motiven aus der Berner Szene, in der der Künstler Luciano Castelli die zentrale Position einnimmt. Über Castelli lernt Franz Gertsch Irène Staub, Modell in den Berner Künstlerkreisen kennen, die als Prostituierte im Berner Rotlichtmilieu arbeitete.
Lady Shiva alias Irene Staub (1952 bis 1989) gilt als eine der großen Schweizer Diven der bewegten Epoche zwischen 1968 und den späten 1980er-Jahren. Dank ihrer Ausstrahlung und Selbstmystifikation öffneten sich schnell alle Türen.
Irene Staub wurde von einer Pionierin des Schweizer Modedesigns entdeckt und schaffte den Aufstieg von der Straßenprostitution bis in die angesagte Kunstwelt, in der sie als Muse, Model und Performerin große Erfolge feierte. Doch ihrem Karrieresprung zum Trotz blieb Irene Staub stets eine Seiltänzerin zwischen den Welten und jagte ihren Träumen nach. So versuchte sie sich auch als Sängerin der legendären Zürcher Undergroundband "Dressed Up Animals". Zuletzt forderte das Leben auf der Überholspur seinen Tribut: Aufgerieben zwischen Erfolg, Freiheitsdrang und Selbstzerstörung verstarb sie jung, unter nicht restlos geklärten Umständen, bei einem Motorradunfall in Thailand.
In „Irène und Luciano“ (Abb. 1) malt er sie 1977 zusammen an einem Tisch sitzend (Hannover, Sprengel-Museum). Ende der 1970er Jahre beendet Gertsch die Reihe der situativen, mehrfigurigen Szenenbilder und konzentriert sich in seinen Gemälden auf eine einzige Person. So entsteht 1979 eine Serie von der Künstlerin Patty Smith, von deren Auftritt in der Kölner Galerie Turske er Fotos gemacht hatte, die ihm als Vorlagen für fünf großformatige Arbeiten dienen.
Anschließend malt er 1980 ein Schlüsselwerk, ein Selbstbildnis, das den Künstler im Alter von fünfzig Jahren im Überformat zeigt, in Gedanken versunken und aus dem Bild schauend. Der poppige Charakter der Bilder der 1970er Jahre weicht einer ernsthafteren, eher melancholischen Motivik, in der sich auch ein sich wandelndes Verständnis der Malerei zeigt. Das Selbstporträt wird der Ausgangspunkt für eine Reihe von monumentalen Porträts, insgesamt neun Gemälden von fünf Frauen, die alle ohne räumlichen Kontext porträtiert sind (1980-1985). Das vordergründige Zeitgemäße der Bilder der Siebziger tritt hier in den Hintergrund, die Gesichter erscheinen wie Landschaften, die Hintergründe wie monochrome Farbfelder. Das erste Porträt, das 1980 entsteht, zeigt Irène. Sie blickt mit kühler Präsenz aus dem Bild heraus, frisch geschminkt und gekleidet in einer blauen Jeansbluse. Es ist eines der eindrucksvollsten Bilder von Franz Gertsch, ein furioser Start in seine Serie von Frauenbildnissen, die in den nächsten Jahren entstehen. In einem Text in der Zeitschrift „Du“ heißt es über das Bild: „Der Gertsch hat ein neues Bild gemalt, ein schreckliches Bild“. In einem Interview mit „Du“ 2008, sagt der Künstler: „Irènes Gesicht war schon gezeichnet von ihrem Leben, aber es war kraftvoll und strahlte den Willen zur Schönheit aus.“ Heute gilt das Bildnis „Irène“ als eine Ikone der achtziger Jahre. So wird das Bild als Umschlag- und Plakat-Motiv für die große Schau „The 80s“ in der Wiener Albertina 2021/22 ausgewählt (Abb.2).
Für Franz Gertsch bildet die Suche nach einem neuen, bildwürdigen Motiv immer eine große Aufgabe. Manchmal braucht er lange um sich festzulegen, immer mit dem Bewusstsein, dass das Malen eines neuen Motivs viel von seiner kostbaren Lebenszeit beanspruchen wird. Nach der Vollendung des großen Bildes beschäftigt er sich weiter mit Irène, das heißt mit den fotografischen Vorlagen, die zur Vorbereitung des großen Gemäldes entstanden waren. Neunzehn Aquarelle und Gouachen zeigen Irène (1981-1982). In diesen Gouachen (den letzten des Künstlers; in den folgenden 40 Jahren wird Gertsch nicht mehr auf Papier malen) variiert der Maler das Blau der Bluse, den Ausschnitt des Kopfes, und die Kopfhaltung. Verschiedene Möglichkeiten werden durchdekliniert, sicher auch mit dem Gedanken ihr ein weiteres Bildnis zu widmen. Das Aquarell „Irène VIII“ könnte man als das Sachlichste bezeichnen. Die Dargestellte blickt mit ihren grünen Augen neutral, weniger forschend oder misstrauisch als bei den anderen Darstellungen. Das Gesicht, akzentuiert durch die Augen und Lippen, wird nur durch wenige Striche profiliert, die Hautfarbe verschmilzt mit dem Hintergrund. Das blonde Haar, das das Gesicht umrahmt, verflüchtigt sich und scheint sich aufzulösen, ebenso wie der schwertförmige Ohrring. Die Kleidung, die im Gemälde sowohl durch die Intensität der Farbe als auch durch den Raum, der ihr gegeben wird, mit bildbestimmend ist, fällt hier erstmals weg. Die völlige Fokussierung auf das Gesicht, das den späteren Porträts ihre Kraft verleiht, wird hier in dieser Gouache zum ersten Mal sichtbar. Gertsch hat in dieser großen Papierarbeit ein starkes Porträt geschaffen, kraftvoll und fragil zugleich, ein Zeugnis hohen künstlerischen Ranges. Das Bild ist eine der sehr seltenen auf Papier gemalten Arbeiten in seinem Oeuvre und somit eine absolute Rarität im internationalen Kunsthandel.
(Drs. Guido de Werd)

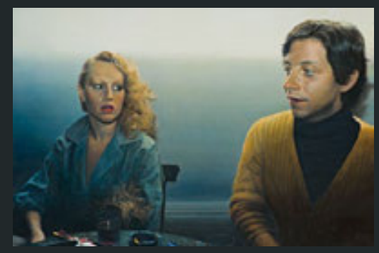


Abb. 1: Franz Gertsch. Irène und Luciano. 1977. (Sprengel Museum, Hannover)

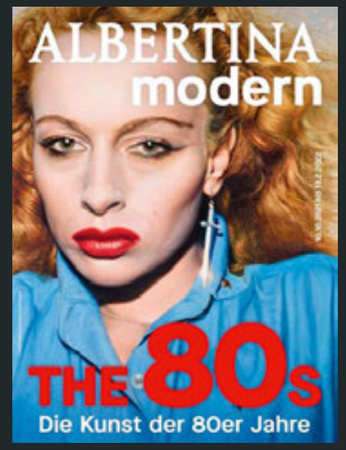


Abb. 2: Ausstellungsplakat „The 80s“ (Albertina Wien, 2021)

50
MICHEL MAJERUS

1967 ESCH/LUXEMBURG
2002 NIEDERANVEN/LUXEMBURG

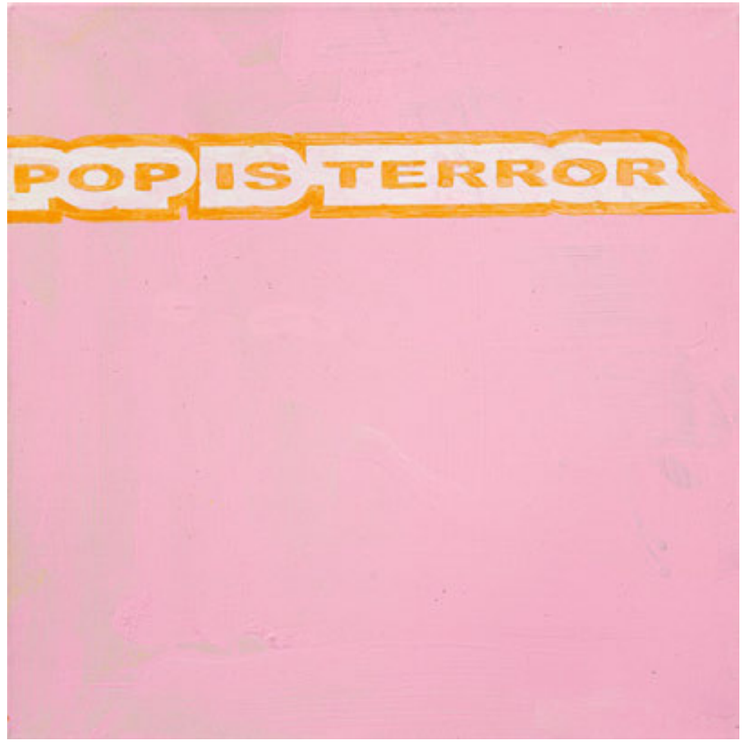
- **Einer der wichtigsten und prägendsten Künstler seiner Generation**
- **Aus den letzten Schaffensjahren des jung verstorbenen Künstlers**
- **Gehört in eine losen Folge von circa 1.400 Bildern gleichen Formats des vielschichtigen Gesamtwerks**
- **Hochinteressante Gegenüberstellung einer expressiv-abstrakten Leinwand und eines konzeptuell gehaltenen Schriftbilds**

Ohne Titel. Serie von zwei Gemälden. 2000.
Jeweils: Acryl auf Leinwand. 60 x 60 cm.
Jeweils signiert und datiert verso: Majerus 00.
Hier zudem mit den Werk-Nrn. bezeichnet:
576 bzw. 589.

Provenienz:
- Kölnischer Kunstverein
(Jahresgabe; laut Einlieferer)
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ein Flugzeugabsturz im November 2002 beendet abrupt eine 10-jährige, intensive Schaffensphase des jungen, luxemburgischen Künstlers Michel Majerus. Der Künstler wird nur 35 Jahre alt und hinterlässt dennoch ein vielschichtiges und umfangreiches Oeuvre von mehr als 1.500 Arbeiten. Er zählt zu den wichtigsten Künstlern seiner Generation.
In seinen Arbeiten verwendet er unterschiedliche Techniken und greift auf Themen und Motive aus der Computerspielwelt, Comics oder Werbung zurück. Doch Majerus bedient sich bei der Suche nach Motiven nicht nur in der Alltagskultur, sondern schaut auch in die Kunstgeschichte. Dort findet er Anregungen bei Künstlern der Pop Art und Minimal Art wie Andy Warhol, Jean-Michel Basquiat, Willem de Kooning oder Frank Stella. Die verschiedenen gefundenen Elemente verknüpft Majerus in seinen Arbeiten neu, ohne hierarchische Vorgaben. So stehen Elemente aus der Kunstgeschichte gleichberechtigt neben denen aus Werbung oder Comic. Dieser frische Blick, die Kombination abstrakter und gegenständlicher Motive, ausgeführt mit expressivem Gestus oder einer mehr flächigen Malweise, bricht gewohnte Sehmuster auf und verweist auf die immer wichtiger werdende Bedeutung visueller Eindrücke in einer mit Bildern überfluteten Gesellschaft.
Auch arbeitet Michel Majerus an neuen Raumkonzepten indem er die Malerei zur Installation werden lässt und so die Grenzen der einzelnen Genres überwindet. Neben Wandarbeiten von teils riesigem Ausmaß entstehen in loser Folge circa 1.400 Arbeiten im Format 60 x 60 cm, die der Künstler zu Ausstellungszwecken immer wieder neu in einer Auswahl in Blöcken seriell anordnet und so einen breiten Querschnitt durch seine Bilderwelten bietet.
In diese Reihe gehören die beiden vorliegenden Leinwände. Eine Leinwand zeigt eine abstrakt-gestische Malerei, die zweite trägt den Schriftzug „pop is terror“ und könnte als ironischer Kommentar des Künstlers zur eigenen Arbeit verstanden werden. Die beiden hochinteressanten Arbeiten stehen beispielhaft für die Gedankenwelt und Arbeitsweise Michel Majerus‘ und lassen sie sehr lebendig werden.

€ 60.000 – 80.000
$ 64.200 – 85.600



51

HOWARD HODGKIN

LONDON 1932 – 2017

- Howard Hodgkin zählt zu den gefragtesten britischen Zeitgenössischen Künstlern
- Seine Werke leben von einem Zusammenspiel von Farbe, Gestik und Malgrund
- Hodgkin bricht mit den traditionellen Grenzen der Malerei, indem seine Pinselstriche über die Bildebene hinaus und in den Rahmen hinein gehen
- Eine Seltenheit auf dem deutschen Auktionsmarkt

„Miami“. 1996. Öl auf Holz. 43 x 48,5 cm. Zweifach signiert und datiert verso oben links sowie verso mittig: Howard Hodgkin 1996. Verso oben rechts ein drittes Mal signiert sowie oben mittig betitelt: MIAMI. Darunter mit Richtungspfeil versehen. Künstlerrahmen.

Das Werk ist auf der offiziellen Internetseite des Künstlers verzeichnet (www.howard-hodgkin.com).

Provenienz:
- Anthony d'Offay Gallery, London (Aufkleber)
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Die Werke des britischen Malers und Grafikers Howard Hodgkin erzeugen beim Betrachter meist ein ästhetisch ansprechendes Wohlgefühl, nicht zuletzt wegen ihrer meist kräftigen Farbigkeit. Gedanken und Gefühle an bestimmte persönliche Momente und Anekdoten oder auch die Erinnerung an konkrete Orte bringt er teilweise erst Jahre später in ihrer ganzen Intensität auf die Bildfläche. Uns selbst erscheinen die Bildinhalte und Bildtitel meist unkonkret und vage, bewegen sie sich doch zwischen Suggestion, Illusion und Abstraktion. Für Hodgkin selbst sind sie immer persönlich und bedeutungsvoll. Nach eigener Aussage kreiert er gegenständliche Bilder von emotionalen Situationen.
Seine Bildträger sind meist aus Holz. Manchmal handelt es sich auch um Fundstücke, wie alte Türen.

Um die Mitte der 1970er Jahre beginnt Hodgkin, über den Rahmen hinaus zu malen und die traditionellen Grenzen des Gemäldes zu überschreiten. Wie im Rausch sprengt er das Geviert des Rahmens, meist in groben, schnellen, fast schon wütend wirkenden, breiten Pinselstrichen. In seiner Farbigkeit finden wir Anklänge an die französische Palette eines Matisse oder Vuillard. Dynamik und unheimlich viel Energie sind auch in „Miami“ aus dem Jahr 1996 zu spüren. In kräftigen Pinselstrichen schließt Hodgkin die Bildfläche und gibt nur im unteren Drittel den Blick auf ein fleischig-rosafarbenes Farbfeld mit grünen Sprenkeln frei, wodurch er ein Gefühl von Raumillusion und Tiefe erzeugt. Das changierende, bildbestimmende Blau, dass er im oberen Bereich mit Schwarz, im unteren Bereich mit Weiß mischt, suggeriert ohne Frage die Stimmung der endlos erscheinenden Weite des Nordatlantik und des darüber liegenden Horizontes.
Howard Hodgkin wird 1932 in London geboren. Von 1949-1954 studiert er an der Camberwell School of Art in London sowie an der Bath Academy of Art in Corsham, an der er bis 1966 als Dozent tätig ist. 1962 reist er zum ersten Mal nach Indien. Hieraus soll sich eine lebenslange Sammelleidenschaft für indische Kunst entwickeln. 1966 bis 1972 wird er an die Chelsea School of Art in London berufen. Im Jahr 1984 vertritt er Großbritannien auf der Biennale in Venedig. Die Tate Gallery in London zeigt 1985 die erste Retrospektive. Im gleichen Jahr erhält Hodgkin den Turner-Preis. Es folgen zahlreiche weitere Auszeichnungen und Preise sowie 2006 eine große Retrospektive mit Stationen im Irish Museum of Modern Art, Dublin, dem Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid und der Tate Gallery of British Art in London. Bis zu seinem Tod 2017 ist Hodgkin künstlerisch aktiv.

€ 250.000 – 350.000
$ 267.500 – 374.500

52

FRANZ JOSEF KLINE

1910 WILKES-BARRE, PA/USA
1962 NEW YORK

- **Kline war zusammen mit Willem de Kooning, Robert Motherwell und Jackson Pollock Teil der informellen Gruppe der New York School**
- **Seine Werke befinden sich heute in bedeutenden internationalen Sammlungen wie dem Museum of Modern Art, New York**
- **Klines Arbeiten waren Teil der bahnbrechenden Ausstellung des Museum of Modern Art, New York „The New American Painting“ (1958-1959), die in acht europäischen Ländern gezeigt wurde**

Ohne Titel. 1957. Öl auf Papier, collagiert. Auf Karton montiert. 22 x 27,5 cm. Signiert und datiert unten links: KLINE 57. Rahmen. Im Rahmen beschrieben.

Provenienz:
- Nachlass des Künstlers (#ZD 178)
- Osborne Gallery, New York (Aufkleber)
- Privatsammlung Deutschland

Ausstellungen:
- Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1976 (Aufkleber)

Literatur:
- Ausst.-Kat. Twentieth-Century American Drawing: Three Avant-Garde Generations, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1976, S. 73, Kat.-Nr. 119

Franz Kline wagt erst spät, Ende der 1940er Jahre, den Sprung zum Abstrakten Expressionismus. Im Atelier von seinem engen Freund Willem de Kooning experimentierte er mit einem Bell-Opticon Projektor, um seine figurativen Zeichnungen in größerem Maßstab zu projizieren. Elaine de Kooning beschreibt dies als den Auslöser für eine vollständige Änderung seines Malstils von größtenteils figurativen Arbeiten hin zur vollständigen Abstraktion.
Franz Kline studierte an der Boston University und an der Heatherley School of Fine Art in London, bevor er in den 1930er Jahren in New York zu arbeiten begann. Erste Erfolge konnte Kline mit seinen großformatigen Schwarz-Weiß-Kompositionen feiern, die gegen Ende der 1950er Jahre auf Ausstellungen gezeigt wurden. Auch auf internationalen Ausstellungen wie der Bienal de São Paulo (1957), der Biennale di Venezia (1956, 1960) und der documenta II (1959) wurden seine Arbeiten einem breiten Publikum gezeigt.
Unser Werk fällt in die Schaffensphase Klines‘ in der er seinen abstrakten Werken wieder Farbe hinzufügt. Mit breiten Pinselstrichen trug Kline die tiefschwarze Ölfarbe in einem energetischen Malakt auf. Ein sattes Rot durchbricht die Komposition die im Zentrum wiederum durch einen hellen Streifen Papier unterbrochen wird. Das Tempo und die Geschwindigkeit dieser dynamischen und unmittelbaren Striche ist eines der wichtigsten Merkmale des Künstlers. Zusammen mit Willem de Kooning und Jackson Pollock trug Kline dazu bei, die wesentlichen Merkmale des Abstrakten Expressionismus im New York der 1950er Jahre zu definieren: ein verblüffender Sinn für Unmittelbarkeit und Aktion sowie das Fehlen eines identifizierbaren Themas. Bis heute zählt Kline zu den wichtigsten Vertretern dieser Kunstströmung.

€ 60.000 – 80.000
$ 64.200 – 85.600

"I have been to hell and back. And let me tell you, it was wonderful.

Louise Bourgeois

53
LOUISE BOURGEOIS

1911 PARIS
2010 NEW YORK

- Louise Bourgeois zählt zu den bedeutendsten Künstlerinnen der Gegenwartskunst und war Identifikationsfigur für zahlreiche Künstler:innen
- Kraftvolles Werk aus dem vielfältigen Oeuvre, dass durchzogen ist von symbolischen Dualitäten wie dem Männ-lichen und Weiblichen, dem Nährenden und Zerstörenden
- Skulptur von enormer Sinnlichkeit, die mit ihrer kühlen, metallischen Patina die Zweideutigkeit in Bourgeois Werk betont

AUSSTELLUNG
LOUISE BOURGEOIS
THE NATIONAL
MUSEUM OSLO
BIS 6.8.2023

Ohne Titel. 2005 (Entwurf). Bronze, Silbernitratpatina. 42 x 10 x 10,5 cm. Monogrammiert, nummeriert und datiert unten hinten: L.B 2/6 06. Gießerstempel unten rechts: MAF (ligiert). Ex. 2/6 + AP.

Bei dieser Bronze handelt es sich um einen Guss von 2006, der in der Modern Art Foundry, New York, gefertigt wurde.

Provenienz:
- Galerie Karsten Greve, St. Moritz (direkt von der Künstlerin)
- Privatsammlung Deutschland

Literatur:
- Vgl. Bourgeois, Louise: "Obsession", In: A Juxtaposition: Gaston Lachaise – Louise Bourgeois, New York 2014, Abb.

Die herausragende französisch-amerikanische Bildhauerin ist eine Pionierin der Installationskunst. Experimentierfreudig arbeitet sie mit unterschiedlichsten Materialien und Techniken und schafft neben Skulpturen auch Gemälde und Grafiken. Geprägt von den Traumata ihrer Kindheit setzt sie sich in ihren emotionalen und symbolischen Werken mit Themen wie Sexualität, Schmerz, Angst, Geborgenheit, Abhängigkeit, Tod und dem Unbewussten auseinander. Dabei verwendet sie oftmals das Motiv des weiblichen Körpers, des Phallus, der Spinne und der Zelle. Vehement wehrt sie sich gegen die Etikettierung als „feministische Künstlerin". Von den Künstlerkollegen wird sie schon früh sehr geschätzt, den Durchbruch schafft sie jedoch erst im betagten Alter ab den 1980er Jahren. Heutzutage zählt sie zu den gefragtesten Künstlerinnen weltweit. Aus der hier vorgestellten stelenartigen Bronze tut sich im mittleren Bereich ein Schlund auf, aus dem eine Vielzahl an brustähnlichen Gebilden fast schon bedrohlich herausbricht. Ein weiblicher Körper, die Geburt und Mutterschaft wird evoziert. Die amorphe Form des Gesamtobjekts gleicht einem abstrahierten Körper, könnte durch ihre aufragende Gestalt aber auch ein Phallus-Symbol sein, welches das betont Feminine spannungsvoll kontrastiert. Bourgeois liebt das Verwirrspiel mit den Geschlechtern und die Verknüpfung von Antipoden. Die kühle Oberfläche der Bronze steht so dem sinnlichen Organisch-Körperlichen entgegen. Der Schlund weist auf eine Wunde, auf Krankheit. Die Brüste wiederum nähren und wärmen die Kinder. Sie stehen für Mutterschaft und symbolisieren das Leben. Die Themen Mutterschaft und familiäre Beziehungen tauchen immer wieder im Werk der Künstlerin auf. Eine innige Beziehung verband Bourgeois zu ihrer kränklichen Mutter, die sie umsorgte und pflegte. Das Verhältnis zu ihrem Vater hingegen war geprägt vom Ringen um Anerkennung und von Ablehnung. Biografisches ist der Nährboden, aus dem sich das reizvolle existentielle Werk der Ausnahmekünstlerin speist.

€ 100.000 – 150.000
$ 107.000 – 160.500

„Ich habe den schönsten jungen Mann der Welt geheiratet. Ich bin es, die alt war.

Jacqueline Picasso

Picasso 1957 mit seiner Ehefrau Jaqueline. Jaqueline trägt eine von Pablo Picasso modellierte Keramikkette.

54

PABLO PICASSO

1881 MALAGA
1973 MOUGINS

- Ein großformatiges Porträt seiner zweiten Ehefrau Jacqueline
- „Buste de femme“ ist ein ausdrucksstarkes Spätwerk, mit den für Picasso so typischen verschobenen Perspektiven
- Das Gemälde stammt ursprünglich aus dem Nachlass von Jacqueline Picasso
- Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt
- Weltweit aktuelle Ausstellungen zum 50. Todestag

Buste de femme. 1971. Öl auf Leinwand. 92 x 72,5 cm. Datiert verso oben links: 23.8.71. Modellrahmen.

Provenienz:
- Mme Jacqueline Picasso
- Galerie Louise Leiris, Paris (Aufkleber)
- Waddington Galleries Ltd., London (Aufkleber)
- Privatsammlung USA
- Privatsammlung Deutschland

Ausstellungen:
- Palais des Papes, Avignon 1973
- Kjarvalsstadir Museum, Reykjavik 1986
- Richard Gray Gallery, Chicago 1987 (Aufkleber)

Literatur:
- Zervos, Christian: Pablo Picasso – Vol. 33, Works from 1971 to 1972, Paris 2013, WVZ.-Nr. 156, Abb.
- Ausst.-Kat. Picasso (1970-1972). 201 Peintures, Palais des Papes, Avignon 1973, Kat.-Nr. 120, Abb. S. 141
- Alberti, Rafael: Picasso. Le rayon ininterromptu, Éditions Cercle D'Art, Paris 1974, Kat.-Nr. 39, Abb.
- Ausst.-Kat. Picasso - Exposition Inattendue, Kjarvalsstadir Museum, Reykjavik 1986, Kat.-Nr. 39, S. 86, Abb. (Hier betitelt mit „Jeune femme“)
- Ausst.-Kat. Modern and Contemporary Masters, Richard Gray Gallery, Chicago 1987, Kat.-Nr. 16, Abb.
- Wofsy, Alan (Hrsg.): Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings & Sculpture. A Comprehensive Illustrated Catalogue 1885-1973, Vol. 13, San Francisco 2004, Kat.-Nr. 71-258, Abb.
- Mallen, Enrique (Hrsg.): Online Picasso Project, Sam Houston State University 1997-2023

€ 1.500.000 – 2.500.000
$ 1.605.000 – 2.675.000

Pablo Picasso. Buste de femme. Tusche und Farbstift auf Karton. 25. August 1971. 27,7 x 24,5cm. (Zervos Vol. 33 Nr. 155)

Fast eine Grisaille ist dieses farblich so reduzierte, ungemein ausdrucksstarke Gemälde aus dem Spätwerk Pablo Picassos. In der für ihn so typischen Art hat Picasso Profil und En-Face-Ansicht miteinander verschränkt: Die großen Augen unter hornartigen Augenbrauen – diese sind ein Charakteristikum Jacquelines – sind beide frontal zu sehen, das Nasenprofil ist nach links gewendet, Mund und Kinn nach rechts. Der untere Teil des Gesichtes erscheint als einziges Element des Gemäldes durch die gesetzte Schattierung plastisch gerundet. Diese Partie steht so, wie auch farblich, mit dem viel heller gehaltenen, pastos ausgeführten aber extrem flachen wirkenden oberen Teil in starkem Kontrast. Das gescheitelte Haar, auf kräftige parallele Linien reduziert, hinterfängt den Kopf und die Schultern wie ein Schleier. Indem die äußeren Linien der Haarkontur durch eine graue Linie verbunden sind, die unterhalb der, an einen Kragen erinnernden Brüste verläuft, bekommt das Porträt eine geschlossene, fast skulpturale Form. Die Vasenform des Gesichtes findet ihren unteren Abschluss in den beiden dunkelgrauen Streifen, die eine Halskette darstellen könnten.

„Von keiner seiner Frauen, Weggefährtinnen und Geliebten hat Picasso mehr Bildnisse geschaffen als von ihr.

Seit 1954 lebte Pablo Picasso mit der 44 Jahre jüngeren Jacqueline Roque zusammen, die er ein Jahr zuvor als Mitarbeiterin der Keramikwerkstatt „Madoura“ kennengelernt hatte [1]. Sieben Jahre später, lange nach dem Tod von

Picassos erster Frau, heirateten sie.
1971, als die „Buste de femme“ entstand, konnte Picasso also auf eine lange gemeinsame Zeit an der Seite dieser Frau zurückblicken, die ihm Muse und Geliebte aber auch bedingungslose und selbstaufopfernde Assistentin, Managerin und Dienerin war. Sie erledigte alles, was den „Monseignieur“, wie sie ihn nannte, von seiner Kunst abgehalten hätte. Was als so ungleiche Liaison zwischen dem viel älteren, reichen Megastar der Kunst und der geschiedenen, alleinerziehenden Sekretärin und Keramikverkäuferin begonnen hatte, wurde mit den Jahren zu einer intensiven Partnerschaft (fast) auf Augenhöhe: Das besitzergreifende Malergenie forderte die bedingungslose Selbstaufgabe der Frau, die ihn ihrerseits ganz für sich und seine Kunst vereinnahmte. In den letzten, in Südfrankreich verbrachten Jahren schottete Jacqueline ihren Mann vor der fordernden Öffentlichkeit aber auch vor seiner restlichen Patchwork-Familie rigoros ab.
Eine eindeutige Interpretation des Gesichtsausdruckes lässt Picassos Gesichtskomposition nicht zu. Ist da eine Melancholie in den Augen? Ein verschmitzter Zug um den Mund? Eine gewisse Schwere und Gelassenheit geht von der geschlossenen Komposition aus und ein ganz besonderer Reiz: Dekoltée und Brust der „Buste de femme“ malte Picasso mit wenigen Pinselstrichen und Punkten in Ockergelb auf die ungrundierte „nackte“ Leinwand. Diese Lichtreflexe scheinen punktuell im Haar und am Scheitel nochmals auf. Es entsteht eine Licht-Schatten-Atmosphäre.
Kopf und Haare „Jacquelines“ befinden sich im Schatten und sind somit völlig farblos, die gleißende südfranzösische Sonne bescheint nur ihre Brust und Dekoltee.
Jacqueline Picasso hat für die „Buste de femme“ nicht Porträt gesessen. Picasso ist so sehr von diesem Bildnis eingenommen, dass er zwei Tage später nochmals eine Zeichnung nach seinem eigenen Gemälde ausgeführt hat. (Abb. 1) Das Bild eines Verliebten! Von keiner seiner Frauen, Weggefährtinnen und Geliebten hat Picasso mehr Bildnisse geschaffen als von ihr. Er hat sie jedoch nie als Modell verharren lassen [2], sondern hat sie aus seiner Verinnerlichung heraus gemalt. (Abb. 2/3)
Picasso bemüht sich in diesem Portät nicht darum, Jacqueline objektiv abzubilden, er zeigt eine ganz subjektive Sicht auf seine letzte Liebe [3]. In diesem Gemälde hat er die intensive Atmosphäre eines gemeinsamen Moments festgehalten.
Das Bild, das sich lange im Besitz Jacqueline Picassos befand, ist nicht signiert, weil es zu Lebzeiten des Künstlers nicht in den Verkauf gelangte. Rückseitig trägt es die genaue Datierung: „23.8.1971“.
An demselben Tag malte Pablo Picasso ein weiteres Ölgemälde von identischer Größe: Den „Kopf eines Mannes“ [4] (Abb. 4)
Der Maler hat ihn mit derselben Palette aus Grau und Ockergelb gemalt wie die „Buste de Femme“. Ist es ein Selbstporträt Picassos? Er trägt die Kopfbedeckung der spanischen Stierkämpfer, die Montera, die im Frauenbildnis eine Entsprechung in der gescheitelten Frisur aufweist. Aus der Brust der „Buste de Femme“ ist nun ein wirklicher Kragen geworden.
Der Männerkopf ist deutlich malerischer ausgeführt. Unterstreicht bei der „Buste de Femme“ der dünne Farbauftrag und die überwiegend glatte Oberfläche die skulpturale Geschlossenheit der Form, ist die Farbe hier pastos aufgetragen und die einzelnen Partien weisen eine sehr lebendige Binnenzeichnung auf.
Die beiden Köpfe sind einander nicht zugewendet, wie es bei einem klassischen Doppelbildnis der Fall wäre, bei dem die Werke nebeneinander hängen. Auch hier verlässt Picasso die Fläche. Er geht in den Raum: Denn in Beziehung zueinander treten diese beiden Bilder, wenn sie einander gegenüber platziert sind.

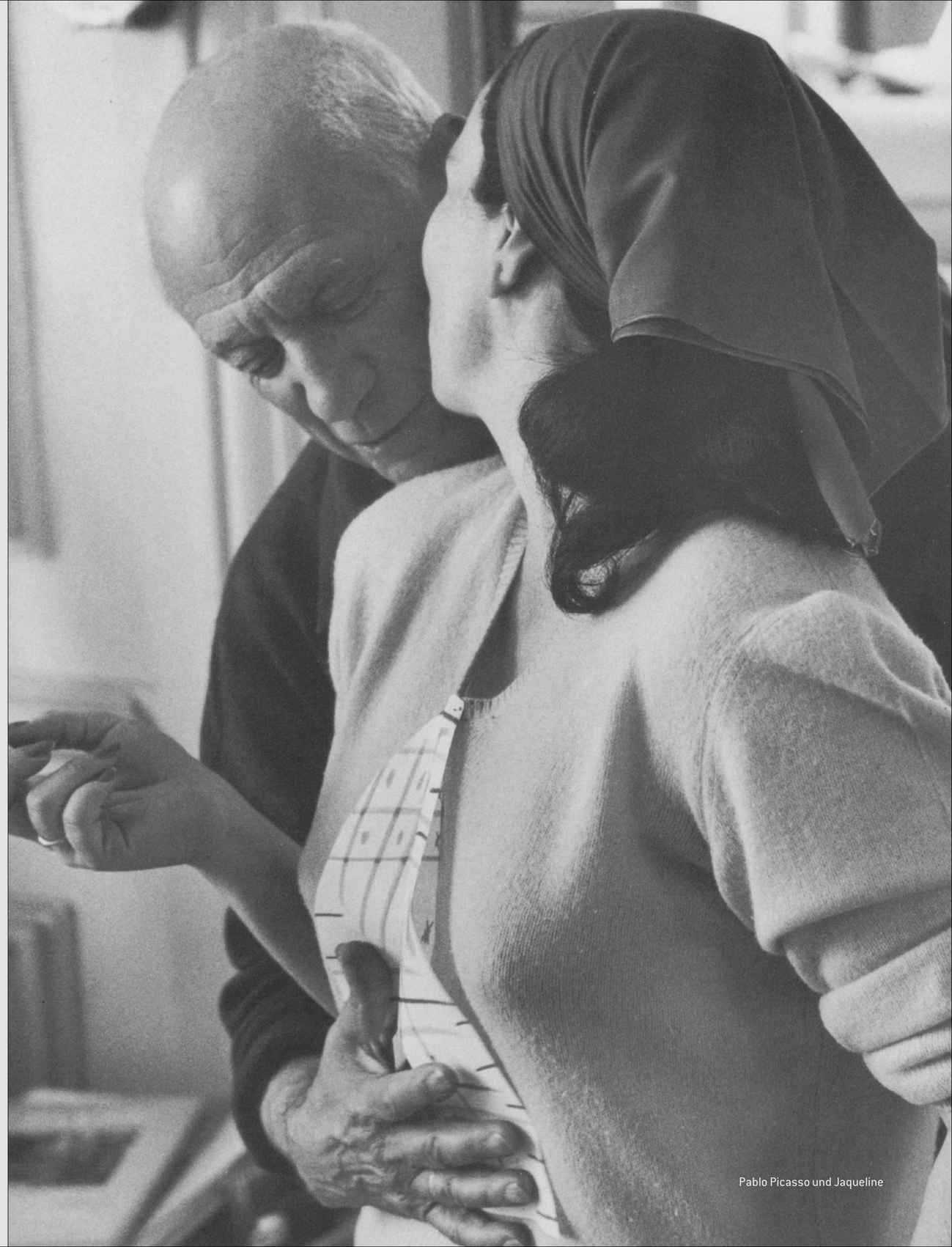
Pablo Picasso hat seine Werke als „Einträge in sein persönliches Tagebuch“ [5] bezeichnet. Mit der „Buste de Femme“ (und in dem Wissen um Ihr Gegenüber) können wir im 50. Todesjahr des Malergenies an der Atmosphäre im Haus Picassos teilhaben.
(Alexandra Bresges-Jung)

1 Zum Verhältnis Picasso – Jacqueline siehe Gropp, Rose-Maria: „Göttinnen und Fussabstreifer“, Die Frauen und Picasso, München 2023
2 Parmelin, Hélène: Bei Picasso, Berlin 1962 bzw. Picasso sagt..., München 1967; zitiert nach Gropp, Rose, Maria: „Göttinnen und Fussabstreifer“, Die Frauen und Picasso, München 2023, S. 214
3 Rubin, William: Picasso and Portraiture, London 1996, S. 13ff.
4 Zervos, Christian: Pablo Picasso, Bd. 33, Nr. 157, Abb. S. 58
5 Hugues,, Nancy; Olivier Widmaier Picasso: Picasso – L'inventaire d'une vie, ARTE 2013

Abb. 2: Pablo Picasso. Frauenbüste.
21. Dezember 1960 (II). (Zervos Vol. 19 Nr. 401)

Abb. 3: Pablo Picasso. Sitzende Frau.
14. September 1971. (Zervos Vol. 33 Nr. 181)

Abb. 4: Pablo Picasso. Tete d'homme.
23. August 1971 (II). (Zervos Vol. 33 Nr. 157)



Pablo Picasso und Jaqueline

VAN HAM
ART ESTATE

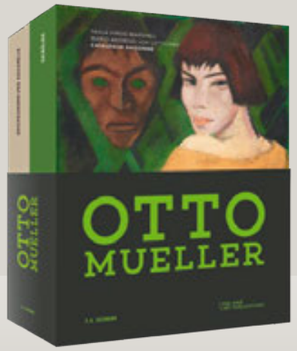
DAS MANAGEMENT VON KÜNSTLERNACHLÄSSEN BEI VAN HAM

Informationen und Kontakt:
artestate@van-ham.com
www.art-estate.org

Friedrich Gräsel, Working heart –
Skulptur und Zeichnung im Dialog, 2018,
Ausstellung mit Leihgaben des Universitäts-
archivs der Ruhr-Universität Bochum

Unsere Werkverzeichnisse im VAN HAM Shop!

\VAN HAM
\ART PUBLICATIONS



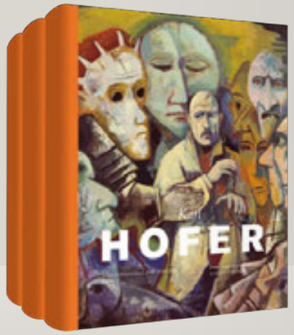
Otto Mueller

WERKVERZEICHNIS DER GEMÄLDE UND ARBEITEN AUF PAPIER

Das Gesamtwerk des bedeutenden Expressionisten und „Brücke“ – Mitglied Otto Mueller (1874–1930) macht das zweibändige Werkverzeichnis in voller Breite und auf dem aktuellsten Forschungsstand zugänglich. Das von Tanja Pirsig-Marshall und Mario-Andreas von Lüttichau in 30 Jahren Forschungsarbeit recherchierte Werkverzeichnis umfasst dabei knapp 300 Gemälde und 560 Zeichnungen und Aquarelle. Otto Mueller entwickelte, trotz seiner Zugehörigkeit zu den Künstlern der „Brücke“, einen individuellen Stil. Einfühlsame Bilder von Badenden stehen neben Porträts und Motiven aus dem Leben der Roma, für die er eine ausgeprägte Empathie zeigt. Mueller konzentriert sich kompromisslos auf diese Sujets, variiert sie immer wieder aufs Neue und findet dabei einen intimen Zugang zu seinen Modellen und Themen.

Band I: Gemälde
328 Seiten, 295 farbige & s/w Abbildungen
Band II: Zeichnungen und Aquarelle
299 Seiten, 587 farbige & s/w Abbildungen
Farbiger Leineneinband mit Schuber

€ 199,00



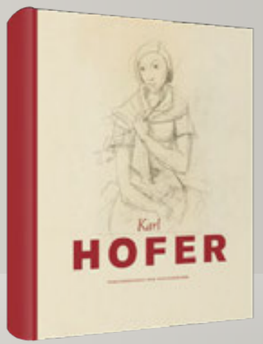
Karl Hofer

WERKVERZEICHNIS DER GEMÄLDE

Das Werkverzeichnis der Gemälde des Expressionisten Karl Hofer (1878–1955) umfasst drei Bände mit 2.900 Gemälden und wurde von Karl Bernhard Wohlert in ausführlicher Recherche zusammengestellt. Es umfasst eine Schaffensperiode von rund 57 Jahren und fällt in die Zeit von 1898 bis 1955, also in die äußerst spannende und spannungsreiche Periode des Übergangs vom Jugendstil zur Klassischen Moderne.

Gemälde
3 Bände à 1.000 Seiten
2.500 s/w-Abbildungen,
200 Farbtafeln plus CD
Leineneinband mit Schutzumschlag

€ 99,00



Karl Hofer

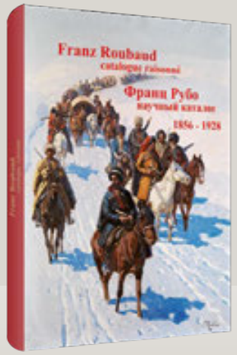
WERKVERZEICHNIS DER SKIZZENBÜCHER

Das Werkverzeichnis der Skizzenbücher Karl Hofers eröffnet einen ganz und gar neuen Blick auf das Werk des bedeutenden deutschen Künstlers. Karl Hofer hinterließ 17 Skizzenbücher. Sechs weitere verbrannten, als Bomben am 1. März 1943
sein Atelier trafen. Von ihnen blieben lediglich Einzelblätter erhalten. Nach augenblicklichem Stand repräsentieren somit 641 Skizzenbuchskizzen diesen Teil seines Schaffens.

Skizzenbücher
1 Band à 240 Seiten
650 farbige & s/w Abbildungen
8 Farbtafeln
Leineneinband mit Schutzumschlag

€ 49,00

Die angegebenen Preise verstehen sich zzgl. Versandkosten.



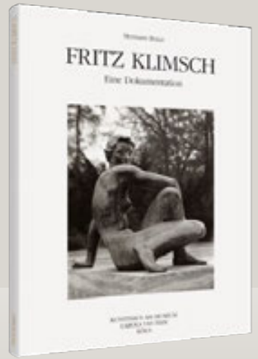
Franz Roubaud

CATALOGUE RAISONNÉ

Mit dem Werkverzeichnis des russischen Künstlers Franz Roubaud (1856 –1928) haben die Autoren Olga Sugrobova-Roth und Eckart Lingenauber das einzige und umfassende Kompendium zu Franz Roubaud geschaffen. Die hohe Stellung Roubauds in der Kunstwelt wird nicht zuletzt durch seine prominenten Förderer wie Prinzregent Luitpold von Bayern, sowie die Zaren Alexander III. und Nikolaus II., deutlich. Seine Popularität basierte sowohl auf den Bildzyklen zum Thema der kaukasischen Kriege als auch auf seinen drei großformatigen Panoramen. Eines davon ist die Darstellung der Schlacht von Borodino im Jahre 1812, das Roubaud zum 100-jährigen Jubiläum des Vaterländischen Krieges ausführte. Der 200. Jahrestag der Befreiung Russlands und die Wiedereröffnung des Moskauer Museums „Die Schlacht von Borodino“
boten VAN HAM Art Publications den Anlass zu dieser Publikation.

Gemälde und Skizzen
1 Band à 300 Seiten
300 farbige & s/w Abbildungen
In englischer und
russischer Sprache

€ 79,00



Fritz Klimsch

EINE DOKUMENTATION

Bereits 1991 veröffentlichte VAN HAM eine als Werkverzeichnis von Hermann Braun angelegte Dokumentation des bildhauerischen Œuvres von Fritz Klimsch (1870–1966). Von insgesamt über 230 Werken hat der Verfasser über 40 Werke – teils unbekannt, teils nur vom Hörensagen bekannt – im Laufe der Jahre wiederentdeckt.
Dadurch kann Fritz Klimsch, der seit dem Ende des 19. Jahrhunderts bis 1943 eine führende Rolle unter den Bildhauern in Berlin spielte, seinem Können entsprechend neu bewertet und beurteilt werden. Eine umfangreiche Retrospektive im selben Jahr mit 60 Exponaten des Bildhauers bei VAN HAM, die Dr. Werner Stopp zusammengestellt hatte, bot den Anlass, das Werk des Künstlers nahezu vollständig zu dokumentieren und um mehr als 40 verloren geglaubte Werke zu ergänzen.

Skulpturen
1 Band à 450 Seiten
282 farbige & s/w Bildseiten
Leineneinband mit Goldprägung
auf Vorderseite und Rücken, Schutzumschlag

€ 139,00

Paul Kleinschmidt

NEUES WERKVERZEICHNIS

VAN HAM Art Publications hat begonnen, auf der Grundlage der Dissertation „Paul Kleinschmidt 1883–1949“, von Dr. Barbara Lipps-Kant aus dem jahr 1977 ein neues Werkverzeichnis der Gemälde und Arbeiten auf Papier zu erstellen.
Dies geschieht unter der Leitung von Dr. Felix Billeter und in Zusammenarbeit mit den Nachfahren des Künstlers und der Paul Kleinschmidt Gesellschaft e.V.

Hierfür bitten wir Sie um Ihre Mithilfe: Bitte wenden Sie sich an **publications@van-ham.com**, wenn sich eine Originalarbeit von Paul Kleinschmidt in Ihrem Besitz befindet. Ihre Daten werden selbstverständlich diskret behandelt.

Besuchen Sie unseren neuen VAN HAM Shop!

ERLÄUTERUNGEN ZUM KATALOG

Maßangaben
Maßangaben gelten in folgender Reihenfolge: Höhe, Breite, Tiefe; sie werden in cm angegeben; Maße für graphische Blätter beziehen sich auf die Darstellungsgröße, bzw. bei Radierungen und Kupferstichen auf die Plattengröße, sofern nicht anders angegeben. Maßangaben in Klammern „( )" beziehen sich auf die Blattgröße.

Skulpturen
Künstlerangaben und Datierungen bei Skulpturen beziehen sich auf die geistige Urheberschaft des Modells, die Ausführungen können auch später oder posthum entstanden sein. Größenangaben in cm werden ohne Sockel angegeben.

Allgemeine Angaben
Die Beschreibung der Kunstwerke wurde mit größter Sorgfalt vorgenommen. Wesentliche Mängel sind im Katalog erwähnt. Der Zustand der Objekte wird immer in der Schätzung berücksichtigt.

Zustand
Da die Katalogtexte i.d.R. keine Angaben über den Zustand von Medium, Träger und Rahmen enthalten, erteilen wir Ihnen gerne weitere Informationen auf Anfrage. Für Rahmen kann keine Haftung übernommen werden.

Jeder Zustandsbericht, der von VAN HAM Kunstauktionen vorliegt, ist die Meinung unserer Experten und kann nicht als zugesicherte Eigenschaft geltend gemacht werden.

Zusatzabbildungen finden Sie unter: www.van-ham.com

Name ohne Zusatz
Unserer Meinung nach zweifelsfrei ein Werk des angegebenen Künstlers.

zugeschrieben
Unserer Meinung nach wahrscheinlich in Gänze oder in Teilen ein Werk des angegebenen Künstlers.

Werkstatt/Schule
Unserer Meinung nach aus der Werkstatt des angegebenen Künstlers, vermutlich unter seiner Aufsicht.

Umkreis
Unserer Meinung nach ein zeitgenössisches Werk, das den Einfluss des angegebenen Künstlers zeigt.

Nach
Unserer Meinung nach eine Kopie eines Werkes des angegebenen Künstlers.

Titel in „…"
Unserer Meinung nach ist das Werk von der Hand des Künstlers betitelt.

Signiert/datiert
Unserer Meinung nach ist das Werk von der Hand des Künstlers signiert und/oder datiert.

Bezeichnet
Unserer Meinung nach ist das Werk von anderer Hand signiert/datiert.

EXPORT

Umsatzsteuer
Von der Umsatzsteuer (USt) befreit sind Ausfuhrlieferungen in Drittländer (d.h. außerhalb der EU) und – bei Angabe der USt.-Identikations-Nr. – auch an Unternehmen in anderen EU-Mitgliedstaaten. Nehmen Auktionsteilnehmer ersteigerte Gegenstände selber in Drittländer mit, wird ihnen die USt erstattet, sobald dem Versteigerer der Ausfuhr- und Abnehmernachweis vorliegen.

Ausfuhr aus der EU:
Bei Ausfuhr aus der EU sind das Europäische Kulturgüterschutzabkommen von 1993 und die UNESCO-Konvention von 1970 zu beachten. Bei einem Gesamtwarenwert ab € 1.000 ist die Vorlage von Ausfuhrgenehmigungen beim Zoll zwingend erforderlich.
Für die Erstellung dieser Papiere berechnen wir € 25.
Bei Kunstwerken, die älter als 50 Jahre sind und folgende Wertgrenzen übersteigen, ist zusätzlich eine Genehmigung des Landeskultusministeriums erforderlich:

- Gemälde ab einem Wert von € 150.000
- Aquarelle, Gouachen und Pastelle ab € 30.000
- Skulpturen ab € 50.000
- Antiquitäten ab € 50.000

Ausfuhr innerhalb der EU:
Seit 6.8.2016 gilt das neue deutsche Kulturgutschutzgesetz (KGSG) für Exporte auch in ein anderes EU-Land. Bei Kunstwerken, die älter als 75 Jahre sind und folgende Wertgrenzen übersteigen, ist eine Genehmigung des Landeskultusminis-teriums erforderlich:

- Gemälde ab einem Wert von € 300.000
- Aquarelle, Gouachen und Pastelle ab € 100.000
- Skulpturen ab € 100.000
- Antiquitäten ab € 100.000

Ausfuhrgenehmigungen werden durch VAN HAM beim Landeskultusministerium NRW beantragt und sollen lt. KGSG binnen 10 Tagen erteilt werden. Bei Fragen wenden Sie sich bitte an Frau Olga Patriki (o.patriki@van-ham.com; Tel.: +49 (221) 925862-152).

Cites
Mit einem ‡ gekennzeichnete Objekte wurden unter Verwendung von Materialien hergestellt, für die beim Export in Länder außerhalb des EU-Vertragsgebietes eine Genehmigung nach CITES erforderlich ist. Wir machen darauf aufmerksam, dass eine Genehmigung im Regelfall nicht erteilt wird.

KÄUFE

Please find the English Version
of our Explanations to the Catalogue on our Website!

Keine Anwendbarkeit der Regeln über den Verbrauchsgüterkauf (§§ 474 ff BGB)
Bei den von uns durchgeführten Versteigerungen handelt es sich um öffentlich zugängliche Versteigerungen i.S.d. § 312g Abs. 2 Nummer 10) BGB auf denen wir ausschließlich gebrauchte Gegenstände verkaufen. Daher finden die Regelungen zum Verbrauchsgüterkauf, §§ 474 ff BGB, gemäß § 474 Abs. 2 S. 2 BGB keine Anwendung. Das heißt, dass die verschiedenen besonderen verbraucherschützenden Vorschriften der §§ 474 ff BGB (z.B. bestimmte Hinweispflichten, Beweiserleichterungen) auf einen von Ihnen im Rahmen der Versteigerung abgeschlossenen Kaufvertrag keine Anwendung finden. Die dort geregelten Rechte stehen Ihnen demnach nicht zu.

Katalogversand
Wir schicken Ihnen gern unseren aktuellen Katalog zu, den Sie auf unserer Homepage unter www.van-ham.com oder telefonisch unter 0221 925862-104 bestellen können. Auf gleichem Wege können Sie auch ein Katalogabonnement bestellen.

Vorbesichtigung
Während unserer Vorbesichtigung sind sämtliche zum Aufruf kommenden Gegenstände in unseren Räumen zu besichtigen. Für Fragen stehen Ihnen unsere Experten zur Verfügung.

Anmeldung zur Auktion
Falls Sie zum ersten Mal bei VAN HAM bieten möchten, registrieren Sie sich bitte mindestens 24 Stunden vor der Auktion über unser „Erstbieterformular", das Sie auf unserer Homepage unter dem Punkt „Kaufen" finden.

Schriftliche/Telefonische/Live Gebote
Bitte beachten Sie, dass Gebote schriftlich, per Fax oder über unseren Online-Katalog, spätestens 24 Stunden vor der Auktion, bei uns eintreffen müssen, da wir sonst deren Ausführung nicht zusichern können. Die angegebenen Höchstgebote werden nur so weit in Anspruch genommen, bis die Mindestpreise erreicht oder bis die Saalbieter bzw. andere schriftliche Aufträge überboten sind. Bei Schätzpreisen ab € 500 haben Sie auch die Möglichkeit, telefonisch mitzusteigern. Bitte verwenden Sie zur Gebotsabgabe das Gebotsformular am Ende des Kataloges.
Über My VAN HAM können Sie live und sicher an einer Auktion teilnehmen. Eine Registrierung muss vor jeder Auktion neu vorgenommen werden und 24 Stunden vor jeder Auktion vorliegen.

Ausruf und Bietschritte
Die im Katalog aufgeführten Objekte werden ca. 20 % unterhalb des Schätzpreises, damit i.d.R. unterhalb des Limits, ausgerufen. Gesteigert wird in max. 10 %-Schritten, wobei sich der Auktionator Abweichungen vorbehält.

Aufgeld
Auf den Zuschlag wird ein Aufgeld von 32 % auf die ersten € 500.000 und auf die darüber hinausgehenden Beträge von 27 % inkl. MwSt. (ohne Ausweis) berechnet. Hierin ist die gesetzliche Umsatzsteuer bereits enthalten, welche jedoch wegen Differenzbesteuerung nach § 25a UStG nicht ausgewiesen werden darf. Objekte mit Sternchen (*) werden mit MwSt-Ausweis berechnet. D.h. auf den Zuschlag wird ein Aufgeld von 25 % auf die ersten € 500.000 und auf die darüber hinausgehenden Beträge von 21 % berechnet. Auf die Summe von Zuschlag und Aufgeld wird hierbei die gesetzliche Umsatzsteuer von z.Zt. 19 % erhoben. Für Personen, die vorsteuerabzugsberechtigt sind, besteht generell die Möglichkeit des MwSt.-Ausweises. Wir bitten um schriftliche Mitteilung vor Rechnungsstellung.
Soweit der Kunde den Gegenstand per Live-Online-Gebot über eine externe Plattform (z.B. www.the-saleroom.com) ersteigert hat, berechnet VAN HAM eine Umlage von 3% zum Ausgleich der dadurch entstehenden Fremdkosten, für ein Live-Online-Gebot über die Plattform von VAN HAM (My VAN HAM) wird eine Umlage von 0% berechnet.

Folgerechtsumlage
VAN HAM ist gemäß § 26 UrhG zur Zahlung einer gesetzlichen Folgerechtsgebühr auf den Verkaufserlös aller Originalwerke der bildenden Kunst und der Photographie verpflichtet, deren Urheber noch nicht 70 Jahre vor dem Ende des Kalenderjahres des Verkaufs verstorben sind. Der Käufer ist an dieser Gebühr mit 1,5 % auf den Zuschlag beteiligt.

Einlieferungen aus Drittländern
Objekte, die aus einem Drittland eingeführt wurden, sind im Katalog mit einem „**N**" gekennzeichnet. Bei der Übergabe dieser Kunstwerke durch VAN HAM an den Käufer wird dieser zum Importeur und schuldet VAN HAM die Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von z.Zt. 7 %. So gekennzeichnete Kunstwerke werden differenzbesteuert angeboten und die Einfuhrumsatzsteuer wird als Umlage in Höhe von 8% weiterberechnet. Auf Anfrage unmittelbar nach der Auktion, kann die Rechnung für diese Objekte regelbesteuert ausgestellt werden. Der Mehrwertsteuerausweis kann dann zum Vorsteuerabzug berechtigen bzw. kann bei einem Ausfuhrnachweis in ein Drittland erstattet werden.

Zahlung
Der Rechnungsbetrag ist per Electronic Cash, per Überweisung oder durch bankbestätigten Scheck zu begleichen. VAN HAM verschickt mit Rechnung per Email einen Paylink. Somit haben Sie die Möglichkeit per Sofortüberweisung mittels Klarna Ihre Rechnung zu begleichen. Schecks werden nur erfüllungshalber angenommen. Alle Steuern, Kosten, Gebühren (inklusive der VAN HAM in Abzug gebrachten Bankspesen) gehen zu Lasten des Kunden. Zahlungen ab € 10.000 pro Kalenderjahr werden entsprechend der gesetzlichen Vorgaben dokumentiert. Zahlungen können nur vom Rechnungsempfänger entgegengenommen werden. Für eine nachträgliche Umschreibung berechnen wir eine Bearbeitungsgebühr von € 25. Bei Zahlungsverzug können auf den Rechnungsbetrag Zinsen in Höhe von 1% pro angebrochenem Monat berechnet werden.

Abholung
Bezahlte Objekte können während der Auktion abgeholt werden. Bei späterer Abholung bitten wir um kurze Nachricht, um Wartezeiten zu vermeiden. Objekte, die nicht spätestens drei Wochen nach Rechnungslegung abgeholt wurden, können auf Kosten des Käufers eingelagert werden.

Versand/Zoll
Nach Erhalt einer schriftlichen Versandanweisung wird der Versand bestmöglich durchgeführt und auf Wunsch versichert. Bei einem Versand in ein Nicht-EU-Land ist bei einem Gesamtwarenwert ab € 1.000 die Vorlage von Ausfuhrgenehmigungen beim Zoll zwingend erforderlich. Für die Erstellung dieser Papiere berechnen wir € 25.

Auktionsergebnisse
Auktionsergebnisse werden in Echtzeit in den Onlinekatalog übertragen. Diese bedürfen der Nachprüfung und sind ohne Gewähr. Auf Wunsch schicken wir Ihnen Ergebnis- und Restantenlisten zu. Ab dem ersten Werktag nach Auktion können Sie bei uns die Ergebnisse erhalten und unter www.van-ham.com einsehen (Telefon: 0221 925862-0).

Nachverkauf
In der Woche nach der Auktion können die unverkauften Objekte bei uns besichtigt und zum Schätzpreis plus Aufgeld erworben werden.

Ein Euro entspricht 1,07 US $
bei den Schätzpreisen.

EINLIEFERERVERZEICHNIS
LIST OF CONSIGNORS

100998: 7, 388, 409, 494, 531 - 101542: 157 - 102918: 400, 415, 416, 425, 456, 479, 487 - 104682: 204, 282, 283, 284 - 107030: 500 - 107685: 275 - 108498: 49 - 108689: 484, 485, 486 - 109013: 373 - 109068: 310 - 109901: 165, 166 - 110979: 461, 463, 522 - 111267: 541 - 111543: 439, 455, 459, 460 - 111601: 209 - 113402: 556 - 113482: 261, 431, 432, 449, 533, 542 - 113734: 248 - 116728: 5 - 117980: 235, 242, 243, 244, 259, 351, 352, 353, 354 - 117997: 245, 303, 304, 507, 563, 564 - 118150: 276, 281, 362, 393 - 118255: 156 - 118353: 40, 41, 50, 223, 316, 317, 551, 552, 554, 557 - 118374: 115, 116, 118 - 119342: 127, 140 - 120305: 490 - 120407: 226, 229, 255 - 120489: 434, 435 - 121053: 506, 518, 527 - 121256: 252, 311 - 121583: 499 - 121980: 265, 309 - 122140: 395 - 123412: 173 - 123554: 205 - 123815: 544 - 123869: 412, 427 - 123967: 15, 263, 264 - 124197: 46, 123, 124, 125, 126, 523 - 124950: 222 - 125555: 101 - 126063: 144, 145 - 126422: 155 - 126471: 180 - 126799: 133 - 126832: 106 - 126853: 241, 381, 481, 482 - 127001: 524 - 127056: 413, 414 - 127176: 553 - 127179: 224, 249, 254, 298, 558 - 127272: 473 - 127288: 25, 26, 39, 170, 171, 175, 176, 177, 185, 186, 187, 188, 376 - 127380: 358 - 127403: 142 - 129037: 225 - 129111: 228, 231, 288 - 129152: 2, 359, 386, 402 - 129285: 401 - 129450: 215, 217, 218, 219 - 129496: 289 - 129583: 120 - 129603: 102, 151 - 129616: 321, 418 - 129654: 396, 520 - 129678: 221 - 129680: 277 - 129719: 389, 390, 391, 399, 534, 535 - 129776: 296 - 129780: 16, 42 - 129781: 285 - 129782: 509 - 129835: 104 - 130124: 4, 6, 8, 10, 11, 12, 19, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 36, 43, 45, 53, 54, 55, 138, 143, 158, 159, 160, 161, 163, 168, 169, 172, 178, 182, 302, 314, 360, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 394, 411, 422, 423, 424, 436, 437, 438, 440, 441, 442, 444, 445, 446, 447, 450, 452, 458, 465, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 477, 478, 480, 497, 501, 503, 504, 505, 511, 512, 515, 526, 530, 538, 546, 547, 560, 575 - 130141: 540 - 130686: 392 - 130855: 33 - 130871: 3, 211, 247, 301, 320 - 130898: 293, 294 - 130899: 108 - 130915: 164 - 130958: 184 - 130960: 498 - 131011: 110 - 131021: 234 - 131084: 448 - 131123: 13, 17, 24, 113, 114 - 131140: 545 - 131142: 48 - 131270: 183 - 131305: 130 - 131325: 238, 239 - 131341: 141 - 131366: 253 - 131504: 233 - 131506: 361, 549 - 131676: 100 - 131717: 280 - 131719: 433 - 131763: 370, 371, 372 - 131769: 507A - 131786: 420, 555 - 131808: 382 - 131817: 516 - 131819: 119 - 131821: 429 - 131842: 355, 356, 426 - 131854: 300 - 131875: 519 - 131885: 279 - 131914: 488, 489 - 131939: 213 - 131979: 109 - 131990: 256, 257, 258 - 132010: 236, 237 - 132011: 407 - 132020: 428 - 132025: 312, 313 - 132031: 286 - 132036: 421, 443 - 132046: 410 - 132051: 121 - 132062: 570, 571 - 132067: 21 - 132074: 404, 405, 406 - 132078: 210, 260, 305 - 132079: 232 - 132084: 52 - 132104: 251 - 132121: 403, 451, 466 - 132163: 181 - 132233: 37, 162, 174, 377, 379, 398 - 132234: 111 - 132330: 567 - 132494: 308 - 132630: 385, 475 - 132865: 292 - 132875: 38, 457, 462 - 132877: 112, 350, 378, 380A, 550 - 132883: 513, 514 - 132906: 266, 267, 268 - 132911: 559, 565, 566 - 132934: 572, 573, 574 - 132940: 548 - 132942: 315 - 132961: 269, 270 - 133136: 14 - 133424: 299 - 133651: 18, 128, 136 - 133655: 262 - 133658: 493 - 133675: 491, 492 - 133681: 132 - 133703: 529 - 133719: 397 - 133745: 250, 306, 318 - 133749: 153 - 133750: 107, 152, 154, 510 - 133752: 230 - 133754: 206, 214, 216, 287, 307 - 133756: 212 - 133769: 278 - 133775: 103 - 133777: 220, 227, 290 - 133783: 51 - 133843: 20, 44, 47, 297 - 133844: 380 - 133866: 148 - 133884: 34 - 133901: 149, 167, 494A - 46972: 387, 543 - 48530: 476 - 49752: 528, 562, 577 - 51606: 495, 496 - 51615: 430 - 51940: 568 - 53568: 271 - 54757: 536 - 55737: 150 - 57096: 272, 273, 274 - 59372: 539 - 60838: 22 - 63413: 447A - 68169: 561 - 69052: 147 - 69414: 532 - 69833: 146 - 70800: 569 - 73050: 134, 135 - 73628: 9 - 75434: 139 - 79175: 23 - 79370: 201, 202, 203, 319, 517 - 80531: 357 - 80538: 576 - 81933: 179 - 84200: 117, 137 - 84335: 207, 208, 525 - 85409: 1 - 85831: 122 - 86877: 474, 476A - 87021: 105 - 87404: 383, 384 - 88994: 129, 246 - 89114: 291 - 90343: 508 - 90445: 419 - 94605: 537 - 94818: 408 - 95091: 200, 240 - 95237: 483 - 95384: 374, 375, 417, 502.

Persönliche Beratung und Leidenschaft für Ihre Kunstwerke stehen bei uns im Mittelpunkt! Besuchen Sie uns auf unserer Homepage www.van-ham.com. Unser fachkundiges Expertenteam freut sich auf Ihre Anfrage:

- Persönlich in Köln oder bei Ihnen zu Hause
- Online über das Objektbewertungsformular auf unserer Homepage
- Schriftlich per E-Mail oder Brief
- Bei Expertentagen in Ihrer Nähe

www.van-ham.com/de/verkaufen

KÜNSTLERINDEX
INDEX OF ARTISTS

A
Abakanowicz, Magdalena 528
Ackermann, Franz 287
Aguilar Alcuaz, Federico 499
Alechinsky, Pierre 26, 437
Antes, Horst 494-496
Arntz, Gerd 183, 184
Arp, Hans (Jean) 167
Atlan, Jean-Michel 442, 443
Aubertin, Bernard 386
Awe, Christian 269-271

B
Baldessari, John 549, 555
Balkenhol, Stephan 234-237
Ballen, Roger 562
Balwé, Arnold 120
Baselitz, Georg 515
Bauermeister, Mary 396, 397, 399, 520
Baumeister, Willi 160-162
Baumgärtel, Tilo 254
Becher, Bernd und Hilla 561
Beecroft, Vanessa 216-219
Berner, Bernd 374, 375
Berrocal, Miguel 433
Beuys, Joseph 544, 545
Bisky, Norbert 15, 256-258
Blackwell, Tom 40
Boehm, Armin 253
Bottrop, Peppi 280
Bourgeois, Louise 53, 526
Brandl, Christian 226
Brauner, Victor 10
Brunelli, Anthony 39
Brüning, Peter 447

C
Cage, John 420
Cahn, Miriam 43
Calderara, Antonio 497
Canell, Nina 205
Castelli, Luciano 519
Chagall, Marc 25, 175
Chamberlain, John 540
Chillida, Eduardo 432
Christian, Abraham David 407
Christo 38
Close, Chuck 557
Combas, Robert 42
Copley, William Nelson 46
Cragg, Tony 33

D
Dahmen, Karl Fred 473-476A
Dahn, Walter 518
Dalí, Salvador 150
Davringhausen, Heinrich Maria 21, 165, 166
de la Fresnaye, Roger 172
Delacroix, Michel 186
Demand, Thomas 245
Denzler, Andy 41
Devrim, Nejad 440
Dine, Jim 547
Dorazio, Piero 2, 359
Dorner, Helmut 275
Dörre, Jan 238, 239
Dreher, Peter 491, 491
Dubossarsky, Vladimir & Vinogradov, Alexander 221
Dubuffet, Jean 34
Dufy, Raoul 174
Dumas, Marlene 211

E
Ebersbach, Hartwig 509
Edenmont, Nathalia 207
Eggleston, William 563
Esmeraldo, Sérvulo 5

F
Fadojutimi, Jadé 252
Feininger, Lyonel 24, 170, 171
Felixmüller, Conrad 154, 155
Fini, Leonor 106
Fischli, Peter und Weiss, David 261
Förg, Günther 8
Francis, Sam 364-366
Fritsch, Katharina 48, 206
Fruhtrunk, Günter 409
Fußmann, Klaus 498

G
Geiger, Rupprecht 350
Gertsch, Franz 13, 49
Giehler, Torben 285
Gildemeister, Gustav 153
Girke, Raimund 417
Goldin, Nan 565, 566
Goller, Bruno 541
Gonschior, Kuno 402, 403
Götz, Karl Otto 37, 447A, 448
Grahnert, Henriette 200
Gräsel, Friedrich 408
Graubner, Gotthard 367-373
Greis, Otto 451
Grosse, Katharina 212

H
Hachulla, Ulrich 229
Haring, Keith 567
Hartung, Hans 29, 411
Head, Clyve 316
Heckel, Erich 16, 127, 128, 138
Hefuna, Susan 201-203
Helnwein, Gottfried 556
Henderikse, Jan 418
Henning, Anton 228
Herbin, Auguste 28, 168, 169
Hernández, Diango 272-274
Hesse, Hermann 122
Hicks, Sheila 3
Hipkiss 308
Hirst, Damien 309-313
Höch, Hannah 151
Hodgkin, Howard 51
Hofer, Karl 144-148
Höfer, Candida 558
Hofmann, Julius 220, 240, 290
Hugo, Pieter 262
Hüppi, Alfonso 490

I
Immendorff, Jörg 507 A
Indiana, Robert 568
Innes, Callum 278

J
Jacot, Don 554
Jenkins, Paul 363
Jorn, Asger 438, 439
Judd, Donald 429

K
Kacere, John 551, 552
Kaluza, Stephan 260
Kanoldt, Alexander 22
Kaus, Max 140
Kawashima, Hideaki 289
Kiefer, Anselm 542
Kijno, Ladislas 445, 446
Kippenberger, Martin 538, 539
Kirchner, Ernst Ludwig 123-126
Klapheck, Konrad 543
Klee, Paul 11, 163
Kleinschmidt, Paul 149
Klimsch, Fritz 104, 105
Kline, Franz Josef 52
Klinge, Dietrich 233
Knoebel, Imi 360-362
Kolbe, Georg 100
Kollwitz, Käthe 130
Köthe, Fritz 550
Kotík, Jan 493
Kricke, Norbert 424, 425
Kroner, Sven 250

L
Lanskoy, André 436
Le Parc, Julio 356
Leblanc, Walter 412, 481
Lehmpfuhl, Christopher 255
Leppien, Jean 434, 435
Lergon, Daniel 276
LeWitt, Sol 431
Linnenbrink, Markus 286
Lüpertz, Markus 516, 517
Luther, Adolf 388-394

M
Mack, Heinz 395, 410
Majerus, Michel 50
Manessier, Alfred 441
Marcks, Gerhard 141, 142
Marini, Marino 176
Mataré, Ewald 129
Mathieu, Georges 30
Matschinsky-Denninghoff, Brigitte und Martin 413-416
Matta, Roberto 444
Matta-Clark, Gordon 560
Mattheuer, Wolfgang 20
Maurer, Dora 426
Meese, Jonathan 302
Megerle, Birgit 204
Meniel, Bertrand 317
Mense, Carlo 156
Miller, John 319
Modersohn, Otto 108-112
Modersohn-Becker, Paula 102
Mollenhauer, Ernst 119
Molzahn, Johannes 164
Moore, Henry 159
Motherwell, Robert 467-472
Mr. Brainwash 318
Mueller, Otto 12, 17, 136, 137
Müller, Michael 283, 284

N
Nagai, Tomoko 291
Nannucci, Maurizio 427
Neshat, Shirin 215
Nishikawa, Katshuito 246
Nitsch, Hermann 501
Noel, Georges 452
Nolde, Emil 121

O
Oehlen, Markus 506
Ofen, Michael van 251
Oppenheim, Dennis 548
Ozenfant, Amédée 152
Ozeri, Yigal 223

P
Paeffgen, C.O. 531
Pavlos 546
Pechstein, Hermann Max 23, 139
Pfahler, Georg Karl 351-355
Picasso, Pablo 54
Picasso Ceramics, Pablo 179-182
Piene, Otto 376-384, 398, 419
Poliakoff, Serge 9, 27, 35, 477, 478
Polke, Sigmar 1, 4, 529, 530, 539

R
Radziwill, Franz 157
Rainer, Arnulf 502-505
Ramos, Mel 553
Richter, Daniel 282
Richter, Gerhard 532-537. 564
Riopelle, Jean Paul 458
Ritschl, Otto 466
Rocca, Luigi 315
Rogalski, Zbigniew 225
Rohlfs, Christian 132-135
Rosenkranz, Pamela 213
Ruckhäberle, Christoph 224
Ruff, Thomas 232

S
Sachs, Tom 314
Samori, Nicola 230, 231
Sandback, Fred 430
Sasse, Jörg 249
Saura, Antonio 44
Savu, Serban 288
Schaefler, Fritz 115-118
Scheibitz, Thomas 247
Scheibl, Hubert 277
Schiele, Egon 18
Schneider, Gérard Ernest 465
Scholz, Werner 113, 114
Schoonhoven, Jan J. 6
Schröder, Jana 279
Schultze, Bernard 459-463
Schulze, Andreas 305-307
Schumacher, Emil 36, 455, 456
Schumann, Sarah 525
Schütte, Thomas 19, 507
Schwontkowski, Norbert 32, 227, 300, 301
Seidel, Robert 241, 299
SEO 208
Sintenis, Renée 177
Slevogt, Max 103
Smith, David 423
Sooja, Kim 214
Soulages, Pierre 487-489
Soutter, Louis 143
Spindel, Ferdinand 385
Spiro, Eugen 101
Stallaerts, Helmut 303
Staprans, Raimonds 500
Sturm, Helmut 508
Swansea, Ena 304

T
Tadeusz, Norbert 511-514
Tal-Coat, Pierre 450
Tàpies, Antoni 31, 449
Thieler, Fred 457
Tillmans, Wolfgang 14, 263-265
Tobias, Gert und Uwe 296-298
Trémont, Auguste 178
Trockel, Rosemarie 527
Trökes, Heinz 510
Tschinkel, Augustin 185

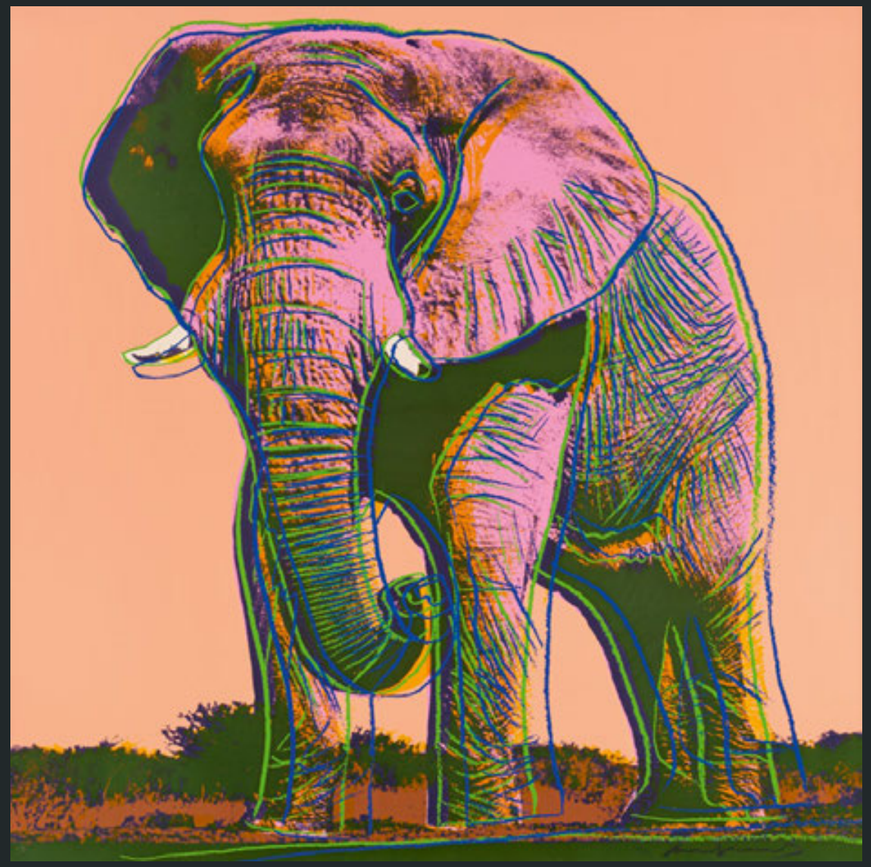
U
Uecker, Günther 7, 387, 400, 401, 404-406
Ursula 45, 422-524

V
Vasarely, Victor 357
Venet, Bernar 421, 422
Verheyen, Jef 482
Vinogradov, Alexander & Dubossarsky, Vladimir 221
Vlaminck, Maurice de 173
Vlaming, Miriam 209, 210
Voigt, Jorinde 281
Völker, Cornelius 222, 266-268

W
Warhol, Andy 47, 570-577
Weiss, David und Fischli, Peter 261
Widener, George 320
Wiley, Kehinde 321
Willikens, Ben 242-244
Winter, Fritz 483-486
Winter, Konrad 259
WOLS 158
Wunderwald, Gustav 107

Z
Zao Wou-ki 479, 480
Zeniuk, Jerry 358
Zhuang, Hong-Yi 292-294
Zipp, Thomas 248
Zobernig, Heimo 428

VAN HAM



ANDY WARHOL (1928–1987) | African Elephant. Aus: Endangered Species | 1983
Farbserigrafie | 96,5 x 96,5cm | Taxe: € 70.000 – 90.000

Modern | Post War | Contemporary
Auktion: 6. Juni 2023
Vorbesichtigung: 1.– 4. Juni 2023

Gratis-Kataloge | Online-Kataloge | Termine: **www.van-ham.com**
VAN HAM Kunstauktionen | Hitzelerstr. 2 | 50968 Köln | T +49 (221) 925862-0 | info@van-ham.com

ALLGEMEINE GESCHÄFTSBEDINGUNGEN

Please find the English Version
of our Conditions of Sale on our Website!

V1. Versteigerung

V1.1 VAN HAM Kunstauktionen GmbH & Co. KG (nachfolgend VAN HAM) versteigert in einer öffentlichen Versteigerung gemäß §§ 474 Abs.1 Satz 2, 383 Abs. 3 Satz 1 BGB als Kommissionär im eigenen Namen und für Rechnung der Auftraggeber, die unbenannt bleiben.

V1.2 Die zur Versteigerung kommenden Gegenstände können vor der Versteigerung besichtigt und geprüft werden. Dabei haften die Kunden für von ihnen verursachte Schäden an den ausgestellten Objekten.

V2. Beschaffenheit, Gewährleistung

V2.1 Die zur Versteigerung gelangenden und im Rahmen der Vorbesichtigung prüfbaren und zu besichtigenden Gegenstände sind ausnahmslos gebraucht. Sie haben einen ihrem Alter und ihrer Provenienz entsprechenden Erhaltungszustand. Beanstandungen des Erhaltungszustandes werden im Katalog nur erwähnt, wenn sie nach Auffassung von VAN HAM den optischen Gesamteindruck des Gegenstandes maßgeblich beeinträchtigen. Das Fehlen von Angaben zum Erhaltungszustand hat damit keinerlei Erklärungswirkung und begründet insbesondere keine Garantie oder Beschaffenheitsvereinbarung im kaufrechtlichen Sinne. Kunden können einen Zustandsbericht für jeden Gegenstand vor der Auktion anfordern. Dieser Bericht, mündlich oder in Schriftform, enthält keine abweichende Individualabrede und bringt lediglich eine subjektive Einschätzung von VAN HAM zum Ausdruck. Die Angaben im Zustandsbericht werden nach bestem Wissen und Gewissen erteilt. Sie sind keine Garantien oder Beschaffenheitsvereinbarungen und dienen ausschließlich der unverbindlichen Information. Gleiches gilt für Auskünfte jedweder Art, sei es mündlich oder schriftlich. In allen Fällen ist der tatsächliche Erhaltungszustand des Gegenstands zum Zeitpunkt seines Zuschlages die vereinbarte Beschaffenheit im Sinne der gesetzlichen Bestimmungen (§§ 434ff BGB). Der Gegenstand wird verkauft, wie er zum Zeitpunkt der Versteigerung steht und liegt.

V2.2 Alle Angaben im Katalog beruhen auf den bis zum Zeitpunkt der Drucklegung veröffentlichten oder sonst allgemein zugänglichen wissenschaftlichen Erkenntnissen. Wird zusätzlich ein Internet-Katalog erstellt, sind dennoch die Angaben der gedruckten Fassung maßgeblich; nur in den Fällen, in denen kein gedruckter Katalog vorliegt, bzw. die Gegenstände im Rahmen einer sog. stillen Auktion versteigert werden, ist der Internetkatalog maßgeblich. VAN HAM behält sich vor, Katalogangaben über die zu versteigernden Gegenstände zu berichtigen. Diese Berichtigung erfolgt durch schriftlichen Aushang am Ort der Versteigerung und/oder mündlich durch den Auktionator unmittelbar vor der Versteigerung des einzelnen Gegenstandes. Die berichtigten Angaben treten an die Stelle der Katalogbeschreibung.

V2.3 Unabhängig von der Regelung unter Ziffer V2.1 sind Teil der mit dem Käufer vereinbarten Beschaffenheit nur diejenigen Katalogangaben, die sich auf die Urheberschaft des Gegenstandes beziehen. Eine besondere Garantie, aus der sich darüberhinausgehende Rechte (§§443, 477 BGB) ergeben, wird von VAN HAM nicht übernommen. Weitere Beschaffenheitsmerkmale als die Urheberschaft des Gegenstandes sind auch dann nicht vertraglich vereinbart, wenn der Gegenstand aus Gründen der Werbung herausgestellt wird. Der Katalog enthält insoweit nur Angaben und Beschreibungen, ohne dass damit eine Beschaffenheit vereinbart wird. Das gleiche gilt für die im Katalog befindlichen Abbildungen. Diese Abbildungen dienen dem Zweck, dem Interessenten eine Vorstellung von dem Gegenstand zu geben; sie sind weder Bestandteil der Beschaffenheitsvereinbarung noch eine Garantie für die Beschaffenheit. Im Rahmen der Auktion werden ausschließlich die jeweiligen Gegenstände, nicht jedoch die Rahmen, Passepartouts sowie Bildglas versteigert. Für Teile, die kein Bestandteil des versteigerten Gegenstandes sind, übernimmt VAN HAM keine Haftung.

V2.4 Eine Haftung von VAN HAM wegen etwaiger Mängel wird ausdrücklich ausgeschlossen, sofern VAN HAM seine Sorgfaltspflichten erfüllt hat. Die Haftung für Leben, Körper- und Gesundheitsschäden bleibt davon unberührt.

V2.5 Weist der Käufer jedoch innerhalb eines Jahres nach Übergabe des Gegenstandes nach, dass Katalogangaben über die Urheberschaft des Gegenstandes unrichtig sind und nicht mit der anerkannten Meinung der Experten am Tag der Drucklegung übereinstimmten, verpflichtet sich VAN HAM unabhängig von Ziffer V2.4, seine Rechte gegenüber dem Auftraggeber geltend zu machen. Im Falle der erfolgreichen Inanspruchnahme des Auftraggebers erstattet VAN HAM dem Erwerber das von dem Auftraggeber selbst tatsächlich Erlangte bis maximal zur Höhe des gesamten Kaufpreises. Darüber hinaus verpflichtet sich VAN HAM für die Dauer von einem Jahr bei erwiesener Unechtheit zur Rückgabe der vollständigen Kommission. Voraussetzung ist jeweils, dass keine Ansprüche Dritter an dem Gegenstand bestehen und der Gegenstand am Sitz von VAN HAM in Köln in unverändertem Zustand zurückgegeben wird. Der Unrichtigkeitsnachweis gilt u.a. als geführt, wenn ein international anerkannter Experte für den im Katalog angegebenen Urheber die Aufnahme des Gegenstandes in das von ihm erstellte Werkverzeichnis („Catalogue Raisonné“) verweigert.

V2.6 Schadensersatzansprüche gegen VAN HAM wegen Rechts- und Sachmängeln sowie aus sonstigen Rechtsgründen (inkl. Ersatz vergeblicher Aufwendungen, entgangenen Gewinn sowie Ersatz von Gutachterkosten) sind ausgeschlossen, soweit sie nicht auf vorsätzlichem oder grob fahrlässigem Handeln von VAN HAM oder auf der Verletzung wesentlicher Vertragspflichten durch VAN HAM beruhen.

V2.7 VAN HAM haftet nicht auf Schadensersatz (inkl. Ersatz vergeblicher Aufwendungen, entgangenen Gewinn oder dem Ersatz von Gutachterkosten) im Falle einfacher Fahrlässigkeit sowohl eigener als auch seiner Organe, gesetzlichen Vertreter, Angestellten oder sonstigen Erfüllungsgehilfen, soweit es sich nicht um eine Verletzung vertragswesentlicher Pflichten handelt. Vertragswesentlich sind die Verpflichtung zur Übergabe des Gegenstandes nach Eingang des vollständigen Verkaufspreises in dem Zustand in dem der Gegenstand zum Zeitpunkt der Versteigerung war, Angaben über die Urheberschaft des Gegenstandes sowie Beratungs-, Schutz- und Obhutspflichten, die den Schutz von Leib oder Leben des Kunden oder dessen Personal bezwecken.
Bei einfach fahrlässiger Verletzung wesentlicher Vertragspflichten ist die Haftung von VAN HAM begrenzt auf den Ersatz des vertragstypischen, vorhersehbaren Schadens, pro schadensverursachendem Ereignis bis zu einer Höhe von maximal dem Doppelten der vom Kunden für den Gegenstand, auf den sich die verletzte Vertragspflicht bezieht, zu zahlenden Vergütung. Insbesondere mittelbare Schäden werden nicht ersetzt.

V2.8 Die vorstehenden Haftungsausschlüsse und -beschränkungen gelten in gleichem Umfang zugunsten der Organe, gesetzlichen Vertreter, Angestellten und sonstigen Erfüllungsgehilfen von VAN HAM.

V2.9 Die Einschränkungen der Ziffern V2.6 und V2.7 gelten nicht für die Haftung von VAN HAM wegen vorsätzlichen Verhaltens, für garantierte Beschaffenheitsmerkmale, wegen Verletzung des Lebens, des Körpers oder der Gesundheit oder nach dem Produkthaftungsgesetz.

V2.10 Alle Ansprüche gegen VAN HAM verjähren ein Jahr nach Übergabe des zugeschlagenen Gegenstandes, soweit sie nicht auf einer vorsätzlichen Rechtsverletzung beruhen oder gesetzlich unabdingbare, längere Verjährungsfristen vorgegeben sind.

V3. Durchführung der Versteigerung, Gebote

V3.1 Die im Katalog angegebenen Schätzpreise sind keine Mindest- oder Höchstpreise, sondern dienen nur als Anhaltspunkt für den Verkehrswert der Gegenstände ohne Gewähr für die Richtigkeit. Andere Währungsangaben dienen lediglich der Information und sind unverbindlich. Gegenstände von geringem Wert können als Konvolute außerhalb des Katalogs versteigert werden.

V3.2 VAN HAM behält sich das Recht vor, während der Versteigerung Nummern des Katalogs zu vereinen, zu trennen, außerhalb der Reihenfolge anzubieten oder zurückzuziehen.

V3.3 Von Kunden, die VAN HAM noch unbekannt sind, benötigt VAN HAM spätestens 24 Stunden vor Beginn der Auktion eine schriftliche Anmeldung mit gültigem Personaldokument mit aktueller Meldeadresse. Ist der Käufer eine Gesellschaft, Körperschaft, Stiftung oder sonstige juristische Vereinigungen benötigen wir zusätzlich einen aktuellen und gültigen Unternehmensnachweis (z.B. Handelsregisterauszug). VAN HAM behält sich das Recht vor, eine zeitnahe Bankauskunft, Referenzen oder ein Bardepot für die Zulassung zur Auktion anzufordern.

V3.4 Jeder Kunde erhält nach Vorlage eines gültigen Personaldokuments mit aktueller Meldeadresse und Zulassung zur Auktion von VAN HAM eine Bieternummer. Nur unter dieser Nummer abgegebene Gebote werden auf der Auktion berücksichtigt.

V3.5 Alle Gebote gelten als vom Kunden im eigenen Namen und für eigene Rechnung abgegeben. Will ein Kunde Gebote im Namen eines Dritten abgeben, so hat er dies 24 Stunden vor Versteigerungsbeginn unter Nennung von Namen und Anschrift des Vertretenen und unter Vorlage einer schriftlichen Vollmacht einschließlich dessen Identifikationsnachweis mitzuteilen. Andernfalls kommt der Kaufvertrag bei Zuschlag mit dem bietenden Kunden zustande.

V3.6 Bietet der Auftraggeber oder ein von diesem beauftragter Dritter auf selbst eingelieferte Ware und erhält den Zuschlag, so ist er jedem anderen Kunden gleichgestellt. Für den selbst bietenden Auftraggeber gelten die Bestimmungen der Versteigerungsbedingungen daher gleichermaßen.

V3.7 VAN HAM kann für den Auftraggeber bis zu einem Betrag unterhalb des Limits auf dessen eingeliefertes Los bieten, ohne dies offenzulegen und unabhängig davon, ob anderweitige Gebote abgegeben werden oder nicht.

V3.8 Der Preis bei Aufruf wird von VAN HAM festgelegt; gesteigert wird im Regelfall um maximal 10 % des vorangegangenen Gebotes in Euro. Gebote können persönlich im Auktionssaal sowie bei Abwesenheit schriftlich, telefonisch oder mittels Internet über den Online-Katalog auf der Homepage von VAN HAM oder einer von VAN HAM zugelassenen Plattform abgegeben werden.

V3.9 Für die im gedruckten Katalog aufgeführten Katalognummern, welche mit „+“ gekennzeichnet sind, gelten die Bestimmungen der sog. „Stillen Auktion“ (vgl. Ziffer V11).

V3.10 Alle Gebote beziehen sich auf den sog. Hammerpreis (das Höchstgebot, das erfolgreich von uns zugeschlagen wurde) und erhöhen sich um das Aufgeld, Umsatzsteuer sowie ggf. Folgerecht und Zollumlage. Bei gleich hohen Geboten, unabhängig ob im Auktionssaal, telefonisch, schriftlich oder per Internet abgegeben, entscheidet das Los. Schriftliche Gebote oder Gebote per Internet werden von VAN HAM nur mit dem Betrag in Anspruch genommen, der erforderlich ist, um ein anderes abgegebenes Gebot zu überbieten.

V3.11 Gebote in Abwesenheit werden in der Regel zugelassen, wenn diese mindestens 24 Stunden vor Beginn der Versteigerung bei VAN HAM eingehen und, sofern erforderlich, die weiteren Informationen gemäß Ziffer V3.5 vorliegen. Das Gebot muss den Gegenstand unter Aufführung von Katalognummer und Katalogbezeichnung benennen. Im Zweifel ist die Katalognummer maßgeblich; Unklarheiten gehen zu Lasten des Bieters. Die Bearbeitung der Gebote in Abwesenheit ist ein zusätzlicher und kostenloser Service von VAN HAM, daher kann keine Zusicherung für deren Ausführung bzw. fehlerfreie Durchführung gegeben werden. Dies gilt nicht, soweit VAN HAM einen Fehler wegen Vorsatzes oder grober Fahrlässigkeit zu vertreten hat. Die in Abwesenheit abgegebenen Gebote sind den unter Anwesenden in der Versteigerung abgegebenen Geboten bei Zuschlag gleichgestellt.

V3.12 Das schriftliche Gebot muss vom bietenden Kunden unterzeichnet sein. Bei schriftlichen Geboten beauftragt der Kunde VAN HAM, für ihn Gebote abzugeben.

V3.13 Bei Schätzpreisen ab € 500,00 können telefonische Gebote abgegeben werden. Hierbei wird ein im Saal anwesender Telefonist beauftragt, nach Anweisung des am Telefon bietenden Kunden, Gebote abzugeben. Telefonische Gebote können von VAN HAM aufgezeichnet werden. Mit dem Antrag zum telefonischen Bieten erklärt sich der Kunde mit der Aufzeichnung von Telefongesprächen einverstanden. VAN HAM haftet nicht für das Zustandekommen und die Aufrechterhaltung von Telekommunikationsverbindungen oder Übermittlungsfehler.

V3.14 Für die aktive Teilnahme an der Versteigerung über das Internet ist eine Registrierung sowie eine anschließende Freischaltung durch VAN HAM erforderlich.

Internet-Gebote können sowohl als sog. „Vor-Gebote“ vor Beginn einer Versteigerung als auch als sog. „Live-Gebote“ während einer im Internet live übertragenen Versteigerung sowie als sog. „Nach-Gebote“ nach Beendigung der Versteigerung nach Maßgabe der nachstehenden Regelungen abgegeben werden. Gebote, die bei VAN HAM während einer laufenden Versteigerung via Internet eingehen, werden im Rahmen der laufenden Versteigerung nur dann berücksichtigt, wenn es sich um eine live im Internet übertragene Versteigerung handelt. Im Übrigen sind Internet-Gebote nur dann zulässig, wenn der Kunde von VAN HAM zum Bieten über das Internet durch Zusendung eines Benutzernamens und eines Passwortes zugelassen worden ist. Internet-Gebote sind nur dann gültig, wenn sie durch den Benutzernamen und das Passwort zweifelsfrei dem Kunden zuzuordnen sind. Die über das Internet übertragenen Gebote werden elektronisch protokolliert. Die Richtigkeit der Protokolle wird vom Kunden anerkannt, dem jedoch der Nachweis ihrer Unrichtigkeit offensteht. Live-Gebote werden wie Gebote aus dem Versteigerungssaal berücksichtigt. Auch bei Internet-Geboten haftet VAN HAM nicht für das Zustandekommen der technischen Verbindung oder für Übertragungsfehler.

V3.15 Der Nachverkauf ist Teil der Versteigerung. Bei Nachgeboten kommt ein Vertrag erst dann zustande, wenn VAN HAM das Gebot annimmt.

V3.16 Das Widerrufs- und Rückgaberecht bei Fernabsatzverträgen findet auf Schrift-, Telefon- und Internetgebote keine Anwendung, sofern die Versteigerung nicht im Rahmen einer sog. stillen Auktion erfolgt. Die Widerrufsbelehrung finden Sie am Ende der vorliegenden Versteigerungsbedingungen.

V4. Zuschlag

V4.1 Der Zuschlag erfolgt nach dreimaligem Aufruf an den Höchstbietenden. Mit dem Zuschlag kommt zwischen VAN HAM und dem Kunden, dem der Zuschlag erteilt wird, ein Kaufvertrag zustande. Ein Anspruch auf Annahme eines Gebotes besteht nicht. VAN HAM kann den Zuschlag deshalb verweigern oder unter Vorbehalt erteilen. Dies gilt insbesondere dann, wenn ein Kunde VAN HAM nicht bekannt ist oder der Kunde nicht spätestens bis zum Beginn der Versteigerung Sicherheit in Form von Bankauskünften oder Garantien geleistet hat.

V4.2 Wird ein Gebot abgelehnt, so bleibt das vorangegangene Gebot wirksam. Wenn mehrere Personen das gleiche Gebot abgeben und nach dreimaligem Aufruf kein höheres Gebot erfolgt, entscheidet das Los. VAN HAM kann den Zuschlag zurücknehmen und die Sache erneut ausrufen, wenn irrtümlich ein rechtzeitig abgegebenes höheres Gebot übersehen worden ist oder wenn der höchstbietende Kunde sein Gebot nicht gelten lassen will oder sonst Zweifel über den Zuschlag bestehen. Wenn trotz abgegebenen Gebots ein Zuschlag nicht erteilt wird, haftet VAN HAM dem jeweiligen Kunden nur bei Vorsatz oder grober Fahrlässigkeit. Bei einem unter Vorbehalt erteilten Zuschlag bleibt der jeweilige Kunde einen Monat an sein Gebot gebunden. Ein unter Vorbehalt erteilter Zuschlag wird nur wirksam, wenn VAN HAM das Gebot innerhalb eines Monats nach dem Tag der Versteigerung schriftlich bestätigt.

V5. Identifizierungspflichten nach dem Geldwäschegesetz

V5.1 Soweit VAN HAM nach dem Geldwäschegesetz (nachfolgend GwG) zur Identifizierung des Kunden und/oder eines hinter dem Kunden stehenden wirtschaftlich Berechtigten verpflichtet ist, sind Kunden zur Mitwirkung bei dieser Identifizierung verpflichtet. Insbesondere müssen Kunden VAN HAM die zur Identifizierung des Kunden und/oder eines hinter dem Kunden stehenden wirtschaftlich Berechtigten notwendigen Informationen und Unterlagen zur Verfügung stellen und sich im Laufe der Geschäftsbeziehung ergebende Änderungen unverzüglich schriftlich oder in Textform gegenüber VAN HAM anzeigen. Als wirtschaftlich Berechtigte im Sinne des GwG gelten (i) natürliche Personen, in deren Eigentum oder unter deren Kontrolle der Vertragspartner letztlich steht, oder (ii) die natürliche Person, auf deren Veranlassung eine Transaktion letztlich durchgeführt oder eine Geschäftsbeziehung letztlich begründet wird.

V5.2 Kommt der Kunde seinen Identifizierungspflichten für sich selbst und/oder einen hinter dem Kunden stehenden wirtschaftlich Berechtigten gegenüber VAN HAM nicht nach oder ergibt sich für VAN HAM ein Geldwäscheverdacht aus anderen Gründen, ist VAN HAM berechtigt, vom Vertrag zurückzutreten, wenn der Kunde den Geldwäscheverdacht nicht unverzüglich, spätestens aber innerhalb einer Frist von sieben (7) Kalendertagen nach entsprechender Aufforderung durch VAN HAM ausräumt.

V5.3 Schadensersatzansprüche von VAN HAM gegenüber dem Kunden, insbesondere (ohne hierauf beschränkt zu sein) wegen eines Mindererlöses im Nachverkauf, bleiben von einem solchen Rücktritt unberührt.

V5.4 Das Rücktrittsrecht nach Ziffer V5.2 gilt für VAN HAM gegenüber dem Kunden auch für den Fall, dass VAN HAM seinerseits vom Vertrag mit dem Auftraggeber, der den Gegenstand zur Versteigerung eingeliefert hat, wegen eines Geldwäscheverdachts zurücktritt.

V6. Kaufpreis, Zahlung und Vertragsübernahme

V6.1 Neben der Zuschlagssumme ist vom Kunden, der den Gegenstand gekauft hat, für die ersten € 500.000 ein Aufgeld von 32 % und auf die darüberhinausgehenden Beträge von 27 % zu zahlen. Hierin ist die gesetzliche Umsatzsteuer bereits enthalten, welche jedoch wegen Differenzbesteuerung nach § 25a UStG nicht ausgewiesen wird. Bei regelbesteuerten Objekten, die im gedruckten Katalog mit einem „*“ gekennzeichnet sind, wird auf den Zuschlag auf die ersten € 500.000 ein Aufgeld von 25 % und auf die darüberhinausgehenden Beträge von 21 % erhoben. Auf die Summe von Zuschlag und Aufgeld wird die gesetzliche Umsatzsteuer von z.Zt. 19 % erhoben. Sollten Privatkäufer mit Wohnsitz in der EU mit regelbesteuerten Rechnungen die Abholung der ersteigerten Objekte nicht selber organisieren bzw. durchführen, wird gemäß Margin (Drop Shop Verfahren) die aktuell geltende Umsatzsteuer des in der Rechnungsadresse stehenden Landes erhoben.

V6.2 Objekte, die aus einem Drittland eingeführt wurden, sind im gedruckten Katalog mit einem „N“ gekennzeichnet. Bei der Übergabe dieser Gegenstände durch VAN HAM an den Kunden wird dieser zum Importeur und schuldet VAN HAM die Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von z. Zt. 5 %. So gekennzeichnete Gegenstände werden differenzbesteuert angeboten und die Einfuhrumsatzsteuer wird als Umlage in Höhe von 8 % weiterberechnet. Auf Anfrage unmittelbar nach der Auktion kann die Rechnung für diese Objekte regelbesteuert und ohne diese Umlage ausgestellt werden.

V6.3 Der Veräußerer des Gegenstandes ist gemäß § 26 Abs.1 UrhG zur Zahlung einer gesetzlichen Folgerechtsgebühr auf den Verkaufserlös aller Originalwerke der bildenden Kunst und der Photographie verpflichtet, davon trägt der Kunde anteilig in Form einer pauschalen Umlage von:

- 1,5% auf einen Hammerpreis bis zu € 200.000
- 0,5% für den übersteigenden Hammerpreis von € 200.001 bis € 350.000 bzw.
- 0,25% für einen weiteren Hammerpreis von € 350.001 bis € 500.000 sowie
- 0,125% für den weiter übersteigenden Hammerpreis bis zu fünf Millionen; maximal insg. € 6.250

sofern die Urheber noch nicht 70 Jahre vor dem Ende des Verkaufes verstorben sind.

V6.4 Soweit der Kunde den Gegenstand per Live-Online-Gebot über eine externe Plattform (z.B. www.lot-tissimo.com; www.the-saleroom.com) ersteigert hat, berechnet VAN HAM eine Umlage von 3% auf den Hammerpreis zum Ausgleich der dadurch entstehenden Fremdkosten, für ein Live-Online-Gebot über die Plattform von VAN HAM (My VAN HAM) wird keine Umlage berechnet.

V6.5. Für Unternehmer, die zum Vorsteuerabzug berechtigt sind, kann die Rechnung auf Wunsch (nach vorheriger Mitteilung) nach der Regelbesteuerung ausgestellt werden. Von der Umsatzsteuer befreit sind Auslieferungen in Drittländer (d.h. außerhalb der EU) und – bei Angabe der USt.-ID-Nr. – auch an Unternehmen in EU-Mitgliedsländer. Verbringen Auktionsteilnehmer ersteigerte Gegenstände selbst in Drittländer, wird ihnen die Umsatzsteuer erstattet, sobald VAN HAM der Ausfuhr- und Abnehmernachweis vorliegt.

V6.6 Während oder unmittelbar nach der Auktion ausgestellte Rechnungen bedürfen der Nachprüfung; Irrtum bleibt insoweit vorbehalten.

V6.7 Die Zahlung des mit dem Zuschlag fälligen Gesamtbetrages ist per Electronic Cash, per Überweisung oder durch bankbestätigten Scheck zu entrichten. Schecks werden nur erfüllungshalber angenommen. Alle Steuern, Kosten, Gebühren der Überweisung (inklusive der VAN HAM in Abzug gebrachten Bankspesen) gehen zu Lasten des Kunden. Barzahlungen ab € 10.000 pro Kalenderjahr werden entsprechend den gesetzlichen Vorgaben dokumentiert. Persönlich an der Versteigerung teilnehmende Kunden haben den Kaufpreis unverzüglich nach erfolgtem Zuschlag an VAN HAM zu zahlen. Bei Geboten in Abwesenheit gilt unbeschadet der sofortigen Fälligkeit die Zahlung binnen 14 Tagen nach Rechnungsdatum noch nicht als verspätet.

V6.8 Die Gegenstände werden erst nach vollständiger Bezahlung aller vom Kunden geschuldeten Beträge ausgehändigt.

V6.9 Aufgrund der gesetzlichen Bestimmungen können Zahlungen nur von dem registrierten Bieter akzeptiert werden. Nach Ausstellung und Prüfung (siehe Vv.6) der Rechnung ist eine Umschreibung auf einen Dritten nicht mehr möglich.

V7. Abholung, Gefahrtragung und Export

V7.1 Der Zuschlag verpflichtet zur Abnahme. Abwesende Kunden sind verpflichtet, die erworbenen Gegenstände unverzüglich nach Mitteilung des Zuschlages bei VAN HAM abzuholen. VAN HAM organisiert die Versicherung und den Transport der versteigerten Gegenstände zum Kunden nur auf dessen schriftliche Anweisung hin und auf seine Kosten und Gefahr. Da der Kaufpreis sofort fällig ist und der Erwerber zur unverzüglichen Abholung verpflichtet ist, befindet er sich spätestens 14 Tage nach Zuschlagserteilung oder Annahme des Nachgebotes in Annahmeverzug, so dass spätestens dann auch, unabhängig von der noch ausstehenden Übergabe, die Gefahr auf den Kunden übergeht.

V7.2 Hat der Kunde die erworbenen Gegenstände nicht spätestens drei Wochen nach erfolgtem Zuschlag bzw. nach Mitteilung hierüber bei VAN HAM abgeholt, wird VAN HAM den Kunden zur Abholung der Gegenstände binnen einer Woche auffordern. Nach Ablauf dieser Frist hat VAN HAM das Recht, nach eigener Wahl die nicht abgeholten Gegenstände auf Kosten und Gefahr des Kunden an den Kunden zu versenden oder bei einem Lagerhalter einlagern zu lassen oder selbst einzulagern.

Vor einer Aufbewahrung unterrichtet VAN HAM den Kunden. Bei einer Selbsteinlagerung durch VAN HAM wird 1 % p.a. des Zuschlagpreises für Versicherungs- und Lagerkosten berechnet. Unabhängig davon kann VAN HAM wahlweise Erfüllung des Vertrages verlangen oder die gesetzlichen Rechte wegen Pflichtverletzung geltend machen. Zur Berechnung eines eventuellen Schadens wird auf Ziffern V6 und V9 dieser Bedingungen verwiesen.

V7.3 VAN HAM trägt in keinem Fall eine Haftung für Verlust oder Beschädigung nicht abgeholter oder mangels Bezahlung nicht übergebener Gegenstände, es sei denn, VAN HAM fiele Vorsatz oder grobe Fahrlässigkeit zur Last.

V7.4 VAN HAM weist darauf hin, dass bestimmte Gegenstände (wie insbesondere Elfenbein, Rhinozeroshorn und Schildpatt) Im- bzw. Exportbeschränkungen (insbesondere außerhalb der Europäischen Union) unterliegen, die einer Versendung der Gegenstände in Drittstaaten entgegenstehen können. Der Kunde ist selbst dafür verantwortlich, sich darüber zu informieren, ob ein von ihm erworbener Gegenstand einer solchen Beschränkung unterliegt und ob sowie wie diesbezüglich eine entsprechende Genehmigung eingeholt werden kann. Beauftragt der Kunde VAN HAM mit dem Versand eines Gegenstandes, so werden, soweit nicht ausdrücklich etwas Anderes vereinbart wurde, die ggf. hierfür erforderlichen Genehmigungen (z.B. nach den CITES-Bestimmungen) sowie sonstige Zulassungen und Dokumente vom Kunden eingeholt und VAN HAM zum Zwecke des Versandes des Gegenstandes zur Verfügung gestellt. Etwaige Kosten, Zölle oder Abgaben etc., die im Zusammenhang mit der Aus- und Einfuhr des Gegenstandes entstehen, trägt der Kunde. Soweit bekannt, sind diese Objekte im gedruckten Katalog mit einem „‡“ gekennzeichnet. Dieser Hinweis befreit den Käufer jedoch nicht von der Verantwortung, sich selbst über die Exportbedingungen sowie die weiteren Importbedingungen zu informieren. Ein Fehlen eines solchen Hinweises zu etwaigen Exportbedingungen enthält keine Aussage und bedeutet insbesondere nicht, dass hier keine Im- oder Exportbeschränkungen bestehen.

V8. Eigentumsvorbehalt, Aufrechnung, Zurückbehaltungsrecht

V8.1 Das Eigentum am ersteigerten Gegenstand geht erst mit vollständigem Eingang aller nach Ziffern V6 und V9 geschuldeten Zahlungen auf den Kunden über. Für den Fall, dass der Kunde diesen Gegenstand veräußert, bevor er sämtliche Forderungen von VAN HAM erfüllt hat, tritt der Kunde bereits jetzt sämtliche Forderungen, die aus dem Weiterverkauf entstehen, an VAN HAM ab. VAN HAM nimmt die Abtretung hiermit an.

V8.2 Der Kunde kann gegenüber VAN HAM nur mit unbestrittenen oder rechtskräftig festgestellten Forderungen aufrechnen oder mit Forderungen, die im Gegenseitigkeitsverhältnis zur Forderung von VAN HAM stehen.

V8.3 Ein Zurückbehaltungsrecht des Kunden aufgrund von Ansprüchen aus einem anderen Geschäft mit VAN HAM ist ausgeschlossen. Soweit der Kunde Kaufmann ist, verzichtet er auf seine Rechte aus §§ 273, 320 BGB.

V9. Verzug

V9.1 Der Kaufpreis ist mit dem Zuschlag fällig. Zahlungsverzug tritt 14 Tage nach Vertragsschluss, also Zuschlagserteilung oder Annahme des Nachgebotes ein. Zahlungen sind in Euro an VAN HAM zu leisten. Entsprechendes gilt für Schecks, die erst nach vorbehaltloser Bankgutschrift als Erfüllung anerkannt werden.

V9.2 Bei Zahlungsverzug werden Verzugszinsen in Höhe von 1 % pro angefangenem Monat berechnet. Der Erwerber hat das Recht zum Nachweis eines geringeren oder keines Schadens. Im Übrigen kann VAN HAM bei Zahlungsverzug wahlweise Erfüllung des Kaufvertrages verlangen oder nach angemessener Fristsetzung vom Vertrag zurücktreten. Im Fall des Rücktritts erlöschen alle Rechte des Kunden am ersteigerten Gegenstand und VAN HAM ist berechtigt, Schadensersatz in Höhe des entgangenen Gewinns für den nicht versteigerten Gegenstand (Einlieferekommission und Aufgeld) zu verlangen. Der Erwerber hat das Recht zum Nachweis eines geringeren oder keines Schadens.
Tritt VAN HAM vom Vertrag zurück und wird der Gegenstand in einer neuen Auktion nochmals versteigert, so haftet der säumige Kunde außerdem für jeglichen Mindererlös gegenüber der früheren Versteigerung sowie für die Kosten der wiederholten Versteigerung; auf einen etwaigen Mehrerlös hat er keinen Anspruch. VAN HAM hat das Recht, den Kunden von weiteren Geboten in Versteigerungen auszuschließen.

V9.3 Einen Monat nach Eintritt des Verzuges ist VAN HAM berechtigt und auf Verlangen des Auftraggebers verpflichtet, diesem Namen und Adressdaten des Kunden zu nennen.

V10. Einwilligungserklärung Datenschutz

Der Kunde ist damit einverstanden, dass sein Name, seine Adresse und Käufe für Zwecke der Durchführung und Abwicklung des Vertragsverhältnisses, sowie zum Zwecke der Information über zukünftige Auktionen und Angebote, elektronisch von VAN HAM gespeichert und verarbeitet werden. Sollte der Bieter im Rahmen der Durchführung und Abwicklung dieses Vertragsverhältnisses seinen vertraglichen Pflichten nicht nachkommen, stimmt der Kunde zu, dass diese Tatsache in eine Sperrdatei, die allen Auktionshäusern des Bundesverbands Deutscher Kunstversteigerer e.V. zugänglich ist, aufgenommen werden kann. Der Datenerhebung und weiteren Nutzung kann durch Streichen dieser Klausel oder jederzeit durch spätere Erklärung gegenüber VAN HAM mit Wirkung für die Zukunft widersprochen werden.

V11. Stille Auktion

VAN HAM führt für die im gedruckten Katalog aufgeführten Objekte, die mit „+“ gekennzeichnet sind, eine sog. „Stille Auktion“ durch. Für diese „Stille Auktion“ gelten diese Versteigerungsbedingungen entsprechend, jedoch mit der Maßgabe, dass Kunden nur in schriftlicher Form sowie über das Internet mitbieten können. Die Objekte der „Stillen Auktion“ werden nicht aufgerufen, so dass keine persönlichen oder telefonischen Gebote abgegeben werden können. Die Gebote für eine „Stille Auktion“ müssen der Gültigkeit wegen mindestens 24 Stunden vor Auktionsbeginn schriftlich bei VAN HAM vorliegen.

V12. Sonstige Bestimmungen

V12.1 Diese Versteigerungsbedingungen regeln sämtliche Beziehungen zwischen dem Kunden und VAN HAM. Allgemeine Geschäftsbedingungen des Kunden haben keine Geltung. Mündliche Nebenabreden bestehen nicht. Änderungen bedürfen zu ihrer Gültigkeit der Schriftform.

V12.2 Erfüllungsort ist Köln. Ist der Auftraggeber Kaufmann, eine juristische Person des öffentlichen Rechts oder ein öffentlich-rechtliches Sondervermögen oder hat er in der Bundesrepublik Deutschland keinen allgemeinen Gerichtsstand, so ist Gerichtsstand für alle etwaigen Streitigkeiten aus der Geschäftsbeziehung zwischen VAN HAM und dem Auftraggeber Köln. Zwingende gesetzliche Bestimmungen über ausschließliche Gerichtsstände bleiben von dieser Regelung unberührt.

V12.3 Es gilt deutsches Recht; das UN-Abkommen über Verträge des internationalen Warenkaufs (CISG) findet keine Anwendung.

V12.4 Vorstehende Bestimmungen gelten sinngemäß auch für den freihändigen Verkauf der zur Auktion eingelieferten Gegenstände und insbesondere für den Nachverkauf, auf den, da er Teil der Versteigerung ist, die Bestimmungen über Käufe im Fernabsatz keine Anwendung finden.

V12.5 Sollte eine der vorstehenden Bestimmungen ganz oder teilweise unwirksam sein, wird die Gültigkeit der übrigen davon nicht berührt. Die unwirksame Bestimmung ist durch eine wirksame zu ersetzen, die in ihrem wirtschaftlichen Gehalt der unwirksamen Bestimmung am nächsten kommt. Entsprechendes gilt, wenn der Vertrag eine ergänzungsbedürftige Lücke aufweist. In Zweifelsfällen ist die deutsche Fassung der Versteigerungsbedingungen maßgeblich. Übersetzungen in andere Sprachen dienen nur der inhaltlichen Orientierung.

Van Ham Kunstauktionen GmbH & Co. KG
Hitzelerstraße 2, 50968 Köln
Amtsgericht Köln HR A 375
phG: Van Ham Kunstauktionen Verwaltung GmbH
Amtsgericht Köln HR B 80313
Geschäftsführer Markus Eisenbeis
(von der IHK Köln öffentlich bestellter und vereidigter Versteigerer für Kunst und Antiquitäten)

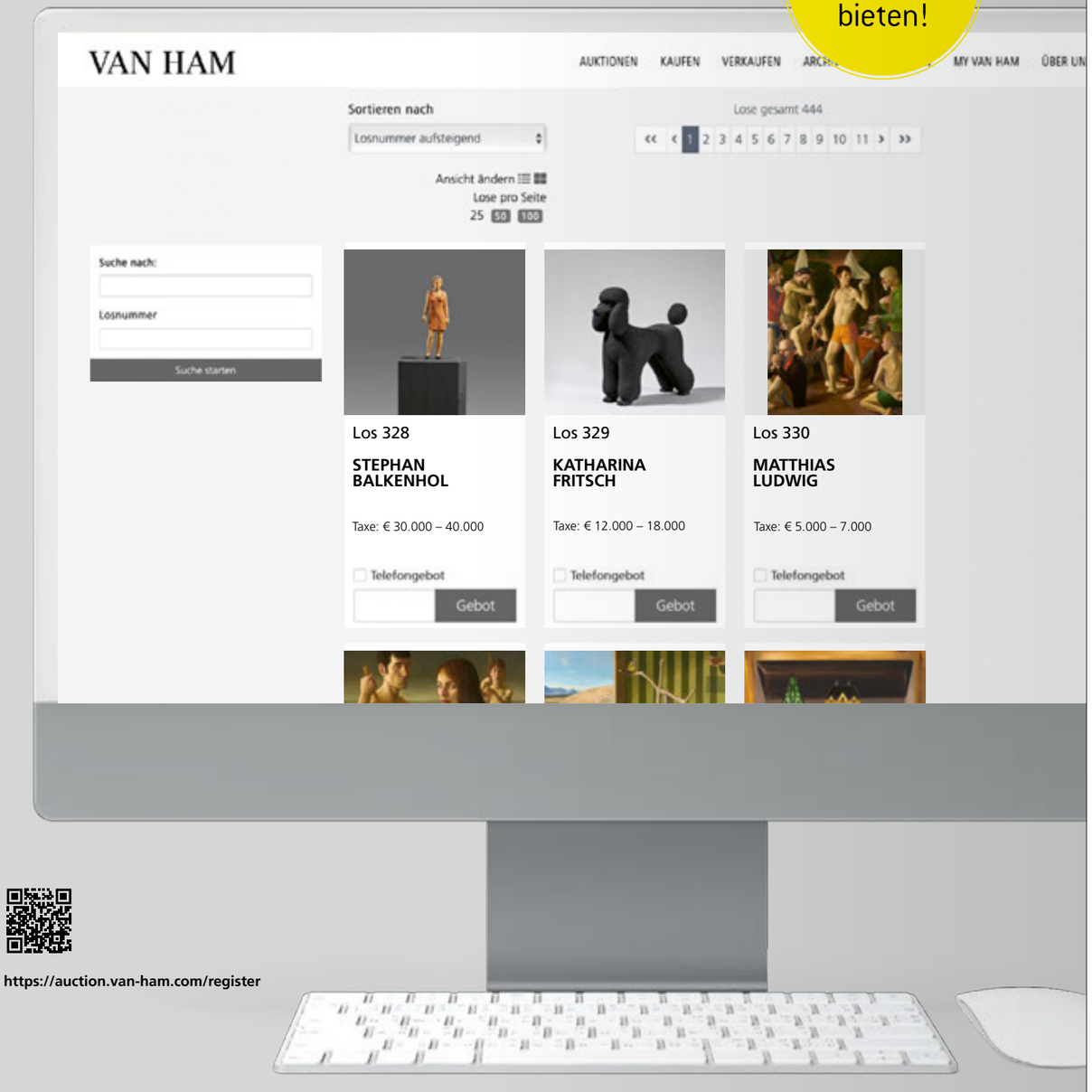
Stand: 01.08.2022

Mit einem Klick zu Ihrem schriftlichen Gebot!

Mit unserem **Online-Katalog** in der eigenen Bietplattform **My VAN HAM** sind Ihre Lieblingsstücke nur wenige Klicks entfernt. Als registrierter Nutzer können Sie Gebote im Vorfeld abgeben oder bei LIVE-Auktionen durch Live-Online-Bidding in Echtzeit mitbieten. Die Registrierung ist bis zu 24 Stunden vor der Auktion möglich.

Ihre Vorteile im Überblick:
- Hochauflösende Zusatzabbildungen der Werke und Rundumansichten der angebotenen Objekte
- Abruf von Zustandsberichten
- Nützliche Zusatzinformationen: Favoritenlisten verwalten, ungefähre Aufrufzeiten und vieles mehr

Online bei MY VAN HAM bieten!



https://auction.van-ham.com/register

Gebotsformular | *Bidding form*
Auktion Nr. | *Sale no:*

VAN HAM

Firma | *Company Name*

Telefon für Auktion | *Telephone for the sale*

Vorname, Nachname, Titel | *First, Last name, Title*

Telefon für Auktion | *Telephone for the sale*

Straße | *Street*

Tel.| Fax

PLZ, Ort | *Postcode, city*

E-Mail

Land | *Country*

☐ Bitte **keine** Rechnung vorab per E-Mail
*Please **do not** send invoice in advance via e-mail.*

Keine Anwendbarkeit der Regeln über den Verbrauchsgüterkauf (§§ 474 ff BGB) | *Rules on the sale of consumer goods (§§ 474 ff BGB) do not apply*
Bei den von uns durchgeführten Versteigerungen handelt es sich um öffentlich zugängliche Versteigerungen i.S.d. § 312g Abs. 2 Nummer 10) BGB auf denen wir ausschließlich gebrauchte Gegenstände verkaufen. Daher finden die Regelungen zum Verbrauchsgüterkauf, §§ 474 ff BGB, gemäß § 474 Abs. 2 S. 2 BGB keine Anwendung. Das heißt, dass die verschiedenen besonderen verbraucherschützenden Vorschriften der §§ 474 ff BGB (z.B. bestimmte Hinweispflichten, Beweiserleichterungen) auf einen von Ihnen im Rahmen der Versteigerung abgeschlossenen Kaufvertrag keine Anwendung finden. Die dort geregelten Rechte stehen Ihnen demnach nicht zu.

Our auctions are publicly accessible auctions within the meaning of Section 312g (2) number 10) of the German Civil Code (BGB) in which we only sell used items. Therefore the regulations for the purchase of consumer goods, §§ 474 ff BGB, do not apply according to § 474 Abs. 2 S. 2 BGB. This means that the various special consumer protection provisions of §§ 474 ff BGB (e.g. certain notification obligations, facilitation of evidence) do not apply to a purchase contract concluded by you within the context of the auction. You are therefore not entitled to exercise the rights regulated there.

Gemäß **GWG (Geldwäschegesetz)** sind wir verpflichtet die Identität und Adresse aller Bieter zu überprüfen. Daher benötigen wir von Ihnen die Kopie eines gültigen amtlichen Ausweises und ggf. einen Adressnachweis, so dieser aus dem Ausweis nicht hervorgeht. Die von Ihnen angegebene Adresse ist für die Rechnungslegung verbindlich; für eine nachträgliche Umschreibung berechnen wir eine Bearbeitungsgebühr von € 25. Sollten Sie nicht für sich persönlich bieten, beachten Sie bitte unser Informationsblatt zum GWG.

*According to the **GWG (Money Laundering Act)** we are obliged to verify the identity and address of all bidders. Therefore, we require a copy of a valid official identification document and, if necessary, proof of address if this is not evident from the identification document. The address provided by you is binding for invoicing purposes; we charge a processing fee of € 25 for any changes afterwards. If you are not bidding for yourself personally, please refer to our information sheet on the GWG.*

ANGABEN BITTE IN DRUCKBUCHSTABEN | *PLEASE WRITE CLEARLY*

Gebote müssen 24 Stunden vor Auktion für Bestätigung eingehen. Bei identischen Geboten wird das als erstes eingegangene akzeptiert.
***Bids must arrive 24 hours prior to the auction for confirmation.** In the event of identical bids, the earliest bid received will take precedence.*

Lot	Titel *Title*	Tel. Gebot *Tel. bid*	Max.Gebot (Gebot ohne Aufgeld) *Max.bid (Bid without premium*
		☐	€
		☐	€
		☐	€
		☐	€

NUR FÜR KUNST-HÄNDLER | *FOR ART DEALERS ONLY:*

☐ Bitte mit MwSt-Ausweis ☐ *Please use my VAT-No. for my invoice (VAT-identification number)*

Bitte beachten Sie, dass die Ausführung von schriftlichen und telefonischen Geboten ein Service unseres Hauses ist. VAN HAM kann daher keine Zusicherung für deren Ausführung bzw. fehlerfreie Durchführung geben. Hiermit erkenne ich die im Katalog abgedruckten Geschäftsbedingungen an.
I understand that VAN HAM provides the service of executing absentee bids for the convenience of clients and that VAN HAM is not responsible for failing to execute bids or for errors related to the execution of bids. I accept the standard business conditions (see catalogue).

Ort, Datum | *Place, date*

Unterschrift | *Signature*

Van Ham Kunstauktionen GmbH & Co. KG
Hitzelerstraße 2 | 50968 Köln
USt-ID Nr. DE 122 771 785
Amtsgericht Köln HR A 375

Tel. +49 (221) 925862-0
Fax. +49 (221) 925862-4
info@van-ham.com
www.van-ham.com

Persönlich haftender Gesellschafter:
Van Ham Kunstauktionen Verwaltung GmbH
Amtsgericht Köln HR B 80313
Geschäftsführer Markus Eisenbeis

Stand: 1.1.2022

VAN HAM

Lot	Titel | *Title*	Tel. Gebot *Tel. bid*	Max.Gebot (Gebot ohne Aufgeld) *Max.bid (Bid without premium*
		☐	€
		☐	€
		☐	€
		☐	€
		☐	€
		☐	€
		☐	€
		☐	€
		☐	€
		☐	€
		☐	€

HINWEISE FÜR NICHT ANWESENDE BIETER | *INFORMATION FOR ABSENTEE BIDDERS*

Schriftliche/telefonische Gebote | *Absentee/Telephone bids*
Die umstehend und hier eingetragenen Gebote sind bindend und werden nur soweit in Anspruch genommen, wie andere Gebote überboten werden müssen. Das Aufgeld ist nicht enthalten; maßgeblich sind die eingetragenen Katalognummern. Bei Schätzpreisen ab € 500 haben Sie auch die Möglichkeit, telefonisch mitzusteigern. Per Fax geschickte Gebote müssen uns mit Original-Unterschrift bestätigt werden. Telefonische Gebote werden wie schriftliche Gebote behandelt. Bitte geben Sie uns statt des Höchstgebotes Ihre Telefon-Nr. an, unter der Sie zum Zeitpunkt der Auktion zu erreichen sind. Gespräche beim telefonischen Bieten können aufgezeichnet werden.

Im Interesse der Einlieferer können Gebote unter zwei Drittel der Schätzpreise nicht berücksichtigt werden. Ausfuhrlieferungen sind von der Mehrwertsteuer befreit, innerhalb der EU jedoch nur bei branchengleichen Unternehmen mit Umsatzsteuer-Identifikations-Nr.

The overleaf and here inscribed bids are binding and will only be utilized to the extent necessary to overbid other bids. The buyer's premium is not included. Decisive are the inscribed lot numbers. You have the possibility to bid for lots from € 500 upwards. Bids sent via fax have to be confirmed with the original signature. Telephone bids are treated like absentee bids. Telephone bidders should provide the telephone number at which they can be reached instead of a maximum bid. Phone calls during the telephone bidding can be recorded.

Bids below 2/3rds of the estimate price cannot be accepted. Exported purchases are free of VAT and within the EU only for art dealers with a VAT number.

Abholung | *Transport*
Bezahlte Objekte können während der Auktion abgeholt werden. Bei späterer Abholung bitten wir um kurze Nachricht vorab, um Wartezeiten zu vermeiden. Objekte, die nicht spätestens drei Wochen nach Rechnungslegung abgeholt wurden, können auf Kosten des Käufers eingelagert oder zugesandt werden.

Paid objects can be collected during the auction. In case of a later pick-up, please inform us to avoid delays. Objects not collected within three weeks of the invoice's issue date can be shipped or stored at the buyer's expense.

Auktionsergebnisse | *Auction results*
Ab dem ersten Werktag nach Auktion können Sie die Ergebnisse im **Internet** unter www.van-ham.com einsehen.

You find our results one day after the auction on www.van-ham.com.

Ort, Datum | *Place, date*

Unterschrift | *Signature*

Van Ham Kunstauktionen GmbH & Co. KG
Hitzelerstraße 2 | 50968 Köln
USt-ID Nr. DE 122 771 785
Amtsgericht Köln HR A 375

Tel. +49 (221) 925862-0
Fax. +49 (221) 925862-4
info@van-ham.com
www.van-ham.com

Persönlich haftender Gesellschafter:
Van Ham Kunstauktionen Verwaltung GmbH
Amtsgericht Köln HR B 80313
Geschäftsführer Markus Eisenbeis

Stand: 1.1.2022

MITGLIEDSCHAFTEN

Datenbank Kritischer Werke

THE ART LOSS ■ REGISTER™
Helping the victims of art theft

Van Ham ist Partner von The Art Loss Register. Sämtliche Gegenstände in diesem Katalog, sofern sie eindeutig identifizierbar sind und einen Schätzwert von mindestens **€ 2.500** haben, wurden vor der Versteigerung mit dem Datenbestand des Registers individuell abgeglichen.

Bundesverband deutscher Kunstversteigerer e.V. (BDK)
Kunsthändlerverband Deutschland (KD)

BEIRAT

Prof. Dr. Albert Mayer
Drs. Guido de Werd
Rene Spiegelberger

UNSERE REPRÄSENTANZEN

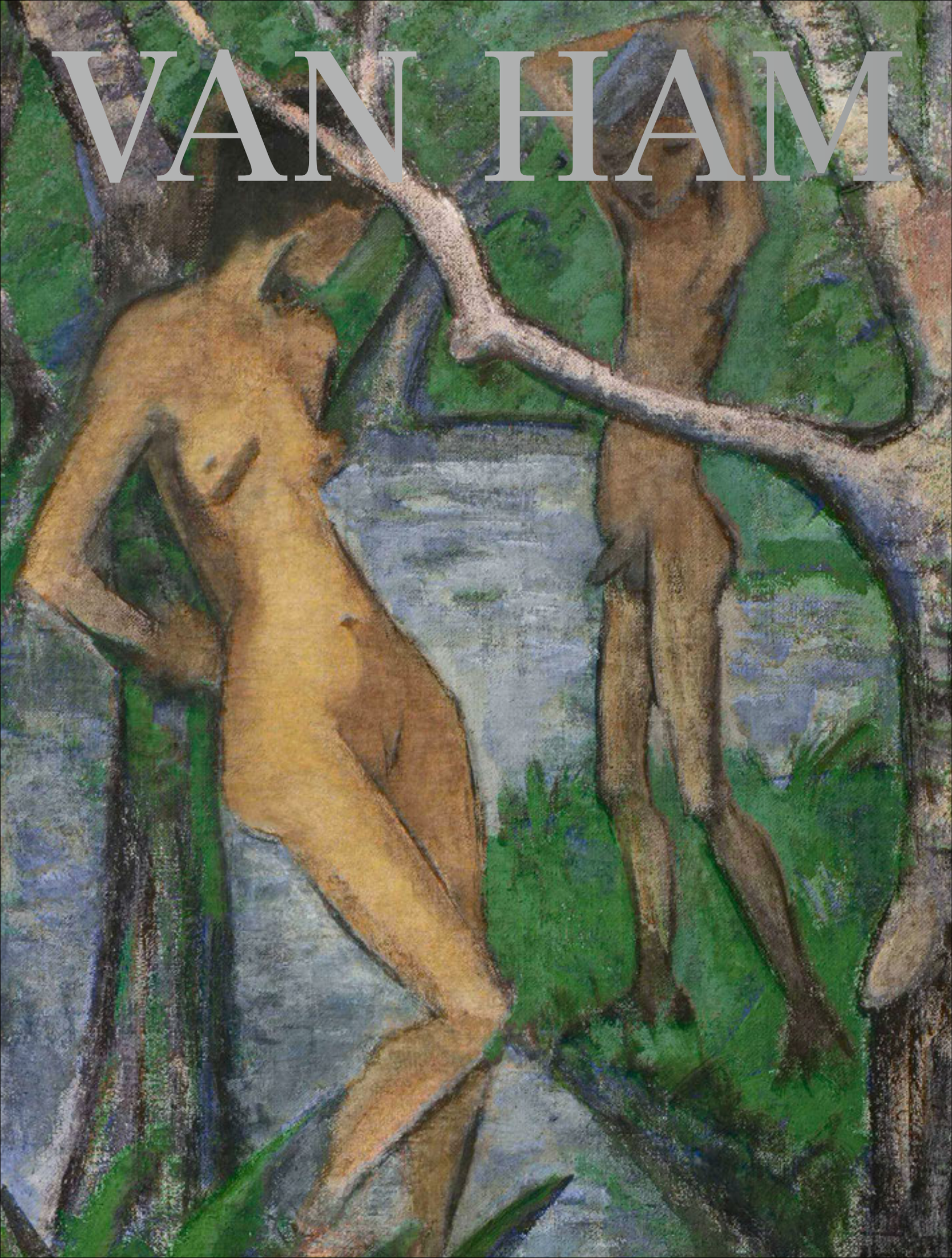
Hamburg
Dr. Katrin Stangenberg
Magdalenenstr. 18
20148 Hamburg
Tel.: +49 40 41 91 05 23
Fax: +49 40 41 91 05 24
Mobil: +49 172 14 81 800
hamburg@van-ham.com

Berlin
Dr. Katrin Stangenberg
Bleibtreustraße 48
10623 Berlin
Tel. +49 30 62 20 34 96
Mobil: +49 172 14 81 800
berlin@van-ham.com

München
Dr. Barbara Haubold
Elly-Ney-Str. 15
82327 Tutzing
Tel.: +49 81 58 99 712 88
Fax: +49 81 58 90 34 61
muenchen@van-ham.com

Belgien und Niederlande
Dr. Petra Versteegh-Kühner
Sterrenlaan 6
3621 Rekem | Belgien
Tel.: +32 89 71 60 04
Fax: +32 89 71 60 05
Mobil: +31 620 40 21 87
p.versteegh@van-ham.com

Hauptsitz
VAN HAM Kunstauktionen
Hitzelerstraße 2
50968 Köln
Tel.: +49 (221) 925862-0
Fax: +49 (221) 925862-4
info@van-ham.com
www.van-ham.com


VAN HAM